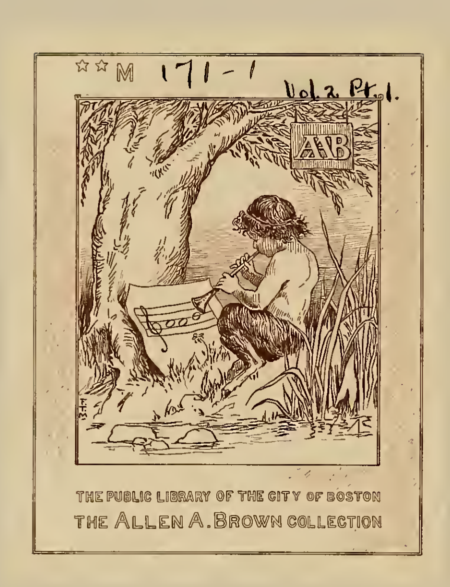




☆☆M 171-1
Vol. 2 Pt. 1.
AB
THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION

2e Année. — N° 1. 15 Avril 1858.

LA MAÎTRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 2169.

SOMMAIRE DU N° 1.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

ACTES OFFICIELS.

CIRCULAIRE de S. Ex. le Ministre de la guerre à MM. les Généraux commandant les divisions et subdivisions militaires.

Paris, le 9 mars 1858.

Général, les musiques militaires sont dans l'usage d'exécuter, aux cérémonies religieuses, des airs tirés de leur répertoire habituel, tels que motifs d'opéras, valses, etc., au lieu de morceaux ayant un caractère approprié au lieu et à la circonstance.

C'est surtout dans les cérémonies funèbres que cet inconvénient se fait plus particulièrement sentir et produit le plus mauvais effet.

Je vous prie de donner des ordres pour que les colonels des régiments placés sous votre commandement, prescrivent à leurs chefs de musique d'avoir à rechercher dans les auteurs, soit anciens, soit modernes, des morceaux écrits spécialement pour les cérémonies religieuses ou funèbres, et de les arranger pour leur musique.

Veuillez prescrire les dispositions nécessaires à cet effet.

Recevez, Général, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

LE MINISTRE SECRÉTAIRE D'ÉTAT DE LA GUERRE.
Pour le Ministre et par son ordre,
et pour le Général de division, Directeur,
Le Colonel, Directeur adjoint,
(Signé) L. MAZEL.

A NOS LECTEURS.

La Maîtrise entre dans sa seconde année. Nous ne dirons pas que c'est une victoire ; peut-être nous accordera-t-on que c'est un succès. Succès ou victoire, nous ne voulons nous en glorifier qu'autant que tous ceux qui nous ont soutenus de leurs vœux, de leurs sympathies, aidés de leur concours, nous permettront de les associer au triomphe d'une cause qui est la leur comme elle est la nôtre. Sans eux qu'aurions-nous fait ? Nous aurions pu nous parer peut-être de nos bonnes intentions, mais nous nous serions présentés les mains vides d'actions. Nous aurions été, sous un rapport, semblables à cette voix dont parle le prophète Ezéchiel, et à laquelle il fut dit : *Tu es eis carmen musicum quod suavi dulcique sono canitur : et audiunt verba tua, et non faciunt ea.*

Quant à nous, nous ne revendiquons que le simple mérite de n'avoir pas fait comme tant d'autres qui, pour ce qui est du plain-chant, de la liturgie, de la musique d'église et du style d'orgue, se bornent à dire qu'*il y a quelque chose à faire*, et se croisent les bras ensuite. Ce *quelque chose* nous l'avons tenté. Il s'agissait d'élever une bannière sur laquelle fussent inscrits trois noms : saint Grégoire, Palestrina, Jean-Sébastien Bach ! Trois noms, trois symboles qui signifient beauté, splendeur, majesté du culte, honneur du sanctuaire, maintien dans l'art sacré de ce caractère qui exclut toute comparaison avec la pompe des cérémonies profanes. Ce *quelque chose*, c'était peu et c'était beaucoup; c'était peu, si l'on considère notre valeur personnelle et les limites de notre action; c'était beaucoup, si l'on envisage les résultats qu'une semblable initiative pouvait amener. Oserons-nous le dire? nous avons eu la foi; nous avons cru d'abord en la vérité de nos doctrines sur les principes du Beau musical religieux; nous avons cru en second lieu que beaucoup d'autres gémissaient de ce dont nous gémissions, désiraient ce que nous désirions, et que des paroles sorties du fond de nos consciences sans autre éloquence que cet accent de conviction auquel on ne peut se méprendre, réveilleraient dans les âmes mille échos secrets. Nous sommes-nous trompés? nous ne le pensons pas. Les cent voix de la presse qui, à Paris, en province, à l'étranger, sans distinction de couleur et d'opinions, ont salué l'apparition de *la Maîtrise*, les sympathies individuelles dont pendant la durée d'une année, chaque mois, chaque semaine et presque chaque jour nous ont apporté l'expression, sont là pour répondre (1). Et maintenant, nous sommes rassurés sur l'avenir de notre œuvre; car ces adhésions, ces sympathies, ne sont pas le produit d'un caprice qu'un caprice détruit; elles ne s'adressent proprement pas à nous, elles s'adressent à l'idée, au sentiment dont nous avons tenu à honneur de nous faire les organes.

Non que nous prétendions nous être constamment tenus à la hauteur de la tâche que nous nous étions imposée; mais si nous n'avons pas fait plus, on sait bien que nous avons fait ce que nous avons pu et que nous sommes animés du désir sincère de faire mieux. Ce mieux, nous espérons l'atteindre graduellement, et même dans l'année qui s'ouvre aujourd'hui.

Pour la partie musicale, nous continuerons d'offrir à l'étude et à l'admiration de nos souscripteurs les grands modèles de l'école romaine du chant et de l'école allemande de l'orgue. Nous apporterons plus de sévérité, s'il se peut, que par le passé dans le choix des morceaux; nous veillerons attentivement à l'observation des règles de la prosodie et de l'accentuation dans ceux destinés à être chantés; enfin nous nous attacherons spécialement à éviter de trop grandes difficultés d'exécution. C'était là un vœu généralement exprimé, et à la réalisation duquel nous tenions nous-mêmes autant que qui que ce soit; mais, qu'il nous soit permis de le faire remarquer, s'il est facile de demander de la musique facile, il est fort difficile d'en obtenir de la plupart des compositeurs pour qui cette obligation est une entrave de plus. Néanmoins, nous pouvons dire que nos mesures sont prises pour que, sur ce point, nos désirs et ceux de nos souscripteurs soient satisfaits. Parmi les maîtres contemporains, MM. Rossini, Meyerbeer, Auber, Halévy, Ambroise Thomas, Gevaert, Benoist, Boëly, Lefébure, Lemmens, E. Duval, etc., etc., etc., ont bien voulu enrichir nos livraisons de compositions la plupart écrites spécialement pour *la Maîtrise*. Ces noms nous sont désormais acquis. Nos prochaines livraisons montreront que MM. Reber, Carafa, Berlioz, Bazin, le R. P. Schubiger, etc., ne nous ont pas promis vainement leur concours. Déjà la livraison actuelle contient deux morceaux pour orgue et chant de M. Ch. Gounod.

Nos lecteurs sont informés d'une modification introduite dès aujourd'hui dans notre partie littéraire. Quelques personnes nous ayant fait observer que, vu, d'une part, le peu d'espace consacré au texte (environ quinze colonnes par mois), vu, d'autre part, notre périodicité mensuelle, il serait peut-être plus à propos de viser à former un *recueil* qu'à faire un *journal*, nous nous sommes décidés à supprimer les nouvelles et la chronique de la presse, qui trop souvent, l'expérience nous l'a appris, donnaient lieu à des *réclamations* auxquelles il devenait de plus en plus difficile de faire droit sans nous exposer à tomber dans la *réclame;* inconvénient grave qu'à leur grand détriment plusieurs entreprises dignes et sérieuses n'ont pas su éviter. Ce n'est pas que nous nous interdisions de reprendre à certains intervalles notre Bulletin Bibliographique, mais à la condition déjà formellement exprimée que nous n'entendons nullement recommander les ouvrages annoncés.

Du reste, les séries de travaux commencés dans notre première année, seront religieusement continuées dans la seconde. M. l'abbé Arnaud et M. S. Morelot poursuivent, l'un les utiles instructions qu'il adresse aux compositeurs sur les notions fondamentales de la liturgie, l'autre ses intéressantes considérations sur les diverses écoles de l'orgue. Tout en ayant l'œil sur les travaux des commissions liturgiques instituées dans les diocèses qui préparent leur retour au rite romain, M. l'abbé Jouve met la dernière main à des études sur l'esthétique du chant grégorien. M. Edouard Bertrand, qui nous avait communiqué le résultat de ses recherches touchant l'orgue dans l'antiquité, nous a remis le commencement d'une histoire ecclésiastique du majestueux instrument que le culte a associé à ses pompes. Nos lecteurs peuvent compter qu'aucun des noms qui leur sont devenus familiers ne fera défaut à nos colonnes. Et puisque nous avons nommé plus haut le R. P. Schubiger, qui sait si, grâce à ce Martin Gerbert de notre siècle et à ses doctes et pieux confrères du couvent d'Einsiedeln, il n'est pas réservé à *la Maîtrise* de produire au

(1) Bien que depuis plusieurs mois nous nous soyons abstenus de mentionner les adhésions qui nous été adressées, il en est quelques-unes que nous ne pouvons passer sous silence; ce sont celles de M. Beckmans, curé doyen de Notre-Dame d'Anvers; de M. Verhoustraeten, curé doyen de Saint-Michel et Gudule, à Bruxelles; de M. P. Fallouard, organiste de l'église paroissiale à Honfleur; et enfin celle du vénérable et très-regrettable M. Sigismond Neukomm, qui rendait le dernier soupir le samedi saint dernier, au moment où l'église de Beauvais retentissait de ses *Chants de la Semaine Sainte*, et où les élèves de l'École de musique religieuse de Paris répétaient la belle messe en *ré* qu'ils ont exécutée le lendemain, jour de Pâques, à l'église de Saint-Louis-d'Antin. *La Maîtrise* consacrera une notice à la vie et aux travaux du chevalier S. Neukomm, qui fut, comme on sait, le disciple et l'ami de Michel et de Joseph Haydn.

grand jour des noms et des faits à peu près inconnus, et de répandre une vive lumière sur les époques les plus obscures de la science musicale au moyen-âge ?

Les numéros qui suivront immédiatement celui-ci prouveront qu'en parlant ainsi nous ne nous avançons pas témérairement.

L. Niedermeyer. — J. d'Ortigue.

APERÇU HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

LES LITURGIES ANCIENNES.

III (1).

Voici donc comment, aux premiers jours du christianisme, était célébré le sacrifice eucharistique. On choisissait d'abord une salle spacieuse et convenablement ornée, comme le Sauveur l'avait voulu pour la dernière cène qu'il fit avec ses disciples. C'est ainsi qu'à Rome la maison du sénateur Pudens, qui servit d'asile à saint Pierre et de point de réunion aux assemblées secrètes des nouveaux convertis, devint le premier oratoire où le prince des Apôtres accomplit les saints mystères. Dans cette salle, on dressait, non plus une table, mais un *autel*, pour donner à l'action sainte plus de solennité, comme le constatait déjà saint Paul en écrivant son épître aux Hébreux. Puis, à l'imitation de ce que saint Jean, dans son Apocalypse, rapporte avoir vu en esprit dans le ciel, se trouvait en face de l'autel l'Apôtre ou l'évêque qui en tenait la place, comme celui-là tenait celle du Père céleste. A droite et à gauche du siége étaient ensuite distribués les prêtres représentant les vingt-quatre vieillards; après eux, venaient les diacres et les autres ministres inférieurs dans la direction la plus rapprochée de l'autel, et figurant les anges qui entourent l'autel éternel, où apparaît dans les cieux l'Agneau *comme immolé*. Les fidèles se rangeaient en avant, dans le sens opposé à la place qu'occupait le clergé. Cette disposition est le type de tous les premiers temples construits pour le culte chrétien. L'ordre hiérarchique observé ici, dans la graduation des places, est reproduit exactement encore aujourd'hui dans les églises d'Orient, où le pontife occupe le fond de l'abside et les autres membres du clergé se déploient sur deux lignes parallèles qui vont joindre l'autel, lequel, par cette disposition, se trouve ainsi placé entre le clergé et le peuple, disposition presque généralement disparue en Occident, mais néanmoins constamment encore suivie dans les solennités où le pape célèbre ou assiste pontificalement dans quelqu'une des basiliques patriarchales, et dont plusieurs anciennes églises de Rome et quelques-unes de France offrent de trop rares exemples.

Dès que l'assemblée des fidèles était réunie, le pontife qui présidait faisait lire un fragment des épîtres des apôtres, puis un autre du saint Évangile, et c'est là ce qui, dans l'Église naissante, constitua la messe des catéchumènes, dont il faut regarder les Apôtres comme les véritables instituteurs. « Je vous adjure par le Seigneur, écrivait saint « Paul aux Thessaloniciens, que cette épître soit lue à tous « les frères saints, » injonction que les apologistes Justin et Tertullien, et, après eux, saint Cyprien, affirmaient être constamment observée de leur temps. La lecture de l'Évangile est également appuyée sur le témoignage d'un historien qui vivait aux IIIe et IVe siècles. En effet, Eusèbe de Césarée rapporte que le récit des actions de Jésus-Christ composé par saint Marc fut approuvé par le chef des apôtres *pour être lu dans les églises*.

Le salut adressé au peuple par les paroles : *le Seigneur soit avec vous*, est une formule empruntée au règne de la loi mosaïque, et dont le premier concile de Braga, en Portugal, tenu vers l'an 411, fait remonter la coutume à la tradition des apôtres, en prescrivant au peuple d'y répondre : *et qu'il soit avec votre esprit*, comme le veut cette ancienne pratique, disent les pères de ce Concile.

La *Collecte*, première oraison qui est dite avant l'oblation du sacrifice et dans laquelle sont présentés à Dieu les vœux collectifs de l'assemblée chrétienne, est d'institution apostolique selon saint Augustin. La conclusion : *dans les siècles des siècles*, qui la termine, ainsi que toutes les autres prières, était d'un usage déjà universel dans l'Église primitive, et saint Irénée, écrivain du second siècle, observe que les Valentiniens prétendaient en autoriser leur hérésie des Eones. Lorsque ensuite le peuple répond *amen*, il ne fait que reproduire une expression d'assentiment ou de souhait souvent employée dans les épîtres des apôtres, et qui, par imitation, dut passer tout d'abord dans la bouche des fidèles parmi les pratiques liturgiques, dans les moments où les convenances religieuses voulaient que sa voix fît entendre une adhésion provoquée.

Pour l'intégrité du sacrifice chrétien, la Liturgie a toujours voulu la réunion de trois substances, le pain et le vin d'abord, mais aussi le mélange d'un peu d'eau avec le vin qui doit être consacré. Ce mélange, qui figure l'union mystique de Jésus-Christ avec l'Église son épouse, et aussi la restauration de la nature humaine par son union à la nature divine en la personne du Sauveur, est regardé par saint Cyprien comme une tradition de Notre-Seigneur, qui l'aurait pratiqué de la sorte dans le cénacle. Le Concile de Trente regarde aussi comme une institution apostolique les encensements qui accompagnent l'oblation aux messes solennelles.

La Préface, qui précède l'*Action* du sacrifice, faisait, suivant le même évêque, partie de la liturgie dès les premiers temps de l'Église. Déjà le prêtre invitait l'assemblée à élever son cœur vers Dieu, *sursum corda*, et les fidèles lui répondaient : *Habemus ad Dominum*, nous les tenons dirigés vers le Seigneur. Les paroles qui viennent ensuite : *Gratias agamus Domino Deo nostro*, et la réponse des assistants : *Dignum et justum est* étaient usitées dans l'église patriarchale de Jérusalem, au milieu du IVe siècle, sous l'épiscopat de saint Cyrille, et probablement bien avant même cette époque, ce qui fait remonter à une haute antiquité ce dialogue merveilleux qui s'établit, dans les temples catholiques, entre le sacrificateur et le peuple.

Il faut en dire autant du Trisagion *Sanctus*, *Sanctus Dominus* par lequel se termine la préface, et qui, après avoir été entendu dans une vision céleste par le prophète Isaïe sous l'ancienne loi, et par l'apôtre saint Jean sous la nouvelle, comme un hymne chanté en l'honneur de Jého-

(1) V. les numéros des 15 janvier et 15 février 1858.

vah, puis à la gloire de l'Agneau divin, a été ensuite adopté par toutes les églises où le sacrifice eucharistique est offert.

Au Trisagion, dit en l'honneur de la Sainte-Trinité succède immédiatement le *Canon*, qui est la règle du mode à suivre pour la consécration de l'Eucharistie. Les apôtres en sont incontestablement les auteurs, quant au fond et à la substance. Si, longtemps après, les Souverains Pontifes y ont fait quelques légers changements et additions, c'est du moins avec le religieux respect dû à une œuvre partie d'une source si vénérable. «Nous vous adressons, écrivait le Pape « Vigile à l'évêque de Braga, la prière *Canonique*, que, par « un effet de la bonté de Dieu, nous avons reçue de la « tradition des Apôtres.» Saint Paul, dans sa première Épître à Timothée, y fait allusion, lorsqu'il dit : « Je recom- « mande, avant tout, qu'on fasse des *prières*, des *suppli-* « *cations*, des *demandes*, des *actions de grâces* pour tous « les hommes, » toutes pratiques liturgiques généralement observées du temps de saint Augustin, qui a pieusement commenté ces paroles, et dont l'ensemble forme le *Canon*, tel qu'il est en usage aujourd'hui à l'Église, en ce qui concerne les parties liturgiques dont il se compose.

Les dons offerts à Dieu étant consacrés, le sacrificateur continue la prière *canonique* jusqu'au moment où, encouragé à une confiance sans bornes par les antiques promesses du Messie rédempteur, alors présent sur l'autel sous les voiles mystiques, il adresse au Père céleste l'oraison dominicale pour tous les besoins des enfants de l'Église. « C'est, « dit saint Jérôme, d'après l'enseignement du Christ, que « les Apôtres, en offrant chaque jour avec foi le sacrifice de « son corps, ont osé dire : Notre père, qui êtes aux cieux. » Prière admirable, qui, dans sa brièveté, renferme tout ce que l'homme ici-bas doit demander à Dieu. Platon, considérant la misère et l'ignorance de l'homme, disait qu'il avait besoin que Dieu lui envoyât un messager céleste pour lui enseigner à prier. Ce vœu des sages de l'antiquité payenne se trouve réalisé dans le christianisme.

Ensuite a lieu la *Fraction* de l'hostie, divisée par le sacrificateur à l'exemple du Christ qui, dans la dernière Cène, prit le pain, le bénit, et le *rompit* avant de le distribuer à ses disciples, ce qu'imitèrent les apôtres dans la célébration du sacrifice, ainsi que le remarque saint Paul.

Une coutume touchante précède la communion. Avant de participer au corps de Jésus-Christ, mort victime de sa charité pour les hommes, il faut que tous se donnent le baiser de paix, en signe des sentiments d'amour qui doivent les unir sans cesse. L'apôtre saint Paul, dans ses épîtres, recommandait aux fidèles de *se saluer dans le saint baiser*, et « cette invitation, écrit Origène au com- « ment du IIIe siècle, a produit dans les églises l'usage « qu'ont les frères de se donner le baiser mutuellement ».

Tel est, en substance, le mode suivi partout du temps des apôtres pour la célébration du sacrifice chrétien. C'est sur ces fondements que s'est ensuite développée la Liturgie catholique pour cette partie essentielle du culte public.

Les sacrements, même à cette époque, étaient administrés avec des cérémonies et des rites déterminés, qui ne peuvent avoir eu pour auteurs que les apôtres eux-mêmes, puisqu'il est impossible de leur en assigner d'autres dans l'histoire, et que, d'après le principe posé par saint Augustin, « ce « qui est universellement admis dans l'Église, et n'a pas « été établi par les Conciles, mais a toujours été observé, est « cru à bon droit n'avoir d'autre origine que la tradition « apostolique. » Ce principe s'applique aux insufflations, aux exorcismes, aux impositions de mains, aux onctions et à la robe blanche, symbole de l'innocence recouvrée, usités dans le Baptême; au Chrême, ainsi qu'à la manière de le consacrer, à l'imposition des mains, employés dans la confirmation, imposition qui diffère dans l'intention et les formules de celle qui se fait sur les catéchumènes, de celle qui réconcilie les pénitents, et de celle qui, dans le sacrement de l'ordre, enfante à l'Église des évêques, des prêtres, des diacres, etc. Enfin les rites et les formules variaient suivant les besoins spirituels des fidèles.

Au pouvoir de conférer les sacrements, les apôtres unissaient le pouvoir de bénédiction, qu'ils ont transmis à leurs successeurs, et qui consiste à sanctifier toutes les créatures qui peuvent concourir au bien spirituel et même temporel des enfants de Dieu. Il est naturel de penser que les disciples du Christ, en exerçant ce pouvoir de sanctification et de bénédiction, enseignèrent le mode *rituel* sous lequel il convenait de le pratiquer.

Ils ne négligèrent pas, non plus, de s'occuper des vêtements sacrés, cette partie muette du culte, qui a aussi son éloquence et ses enseignements. En empruntant aux rites mosaïques le mélange de parfums qui compose le Chrême, les encensements, et une foule d'autres choses, pouvaient-ils ne pas porter leur attention sur un détail qui dans toutes les religions antiques fut regardé comme important, et qui tient une si grande place dans les injonctions que Dieu fit à Moïse sur le Sinaï? Aussi l'historien Eusèbe rapporte qu'à Jérusalem saint Jacques portait une robe de lin, que saint Jean ceignait son front d'une lame d'or, ce qui fait dire avec raison au Révérend Abbé dom Guéranger, que « ces « pêcheurs savaient s'environner de quelque pompe dans la « célébration de leurs mystères ».

Quant aux fêtes, il est certain que les apôtres établirent les principales. Saint Augustin désigne celles de la Passion, de la Résurrection, de l'Ascension de Jésus-Christ, et celle de la Pentecôte. Le savant auteur des *Institutions liturgiques* a prouvé l'origine apostolique de plusieurs autres.

Si à tout ce que nous venons de dire nous ajoutons que saint Paul écrivant aux Colossiens leur recommande « de « chanter en leurs cœurs, dans la grâce, des psaumes, des « hymnes et des cantiques spirituels », ce qui indique l'établissement d'une Psalmodie et Prière publique, on se convaincra de cette vérité historique que les Apôtres sont les fondateurs de la Liturgie de l'Église romaine dans les choses essentielles qui concernent la célébration du sacrifice chrétien, l'administration des Sacrements, le pouvoir de Bénédiction et les Chants qui font partie de l'Office divin; que rien d'important n'a échappé à leur prévoyance; que leur zèle s'est étendu à tout ce qui pouvait rehausser le culte du Sauveur et contribuer à l'édification des âmes, et que les divers accroissements liturgiques, survenus dans la succession des siècles sous l'autorité des Souverains Pontifes, se trouvaient en germe dans les institutions vénérables de ces premiers disciples du Christ.

L'abbé A. Arnaud,

DES CARACTÈRES DE LA MUSIQUE D'ORGUE

ET

DES QUALITÉS DE L'ORGANISTE.

—

Lettres à un homme d'église.

IV [1].

Après avoir examiné ce que fut l'école d'orgue allemande de la fin du XVI[e] siècle et de la première moitié du suivant, il me reste à compléter cet aperçu par quelques renseignements sur les maîtres qui succédèrent à ceux dont je vous ai cité les noms. La première de ces écoles se rattachait, comme vous vous le rappelez peut-être, à l'Italie, par le Hollandais Swelinck, qui avait étudié sous les maîtres vénitiens. La seconde prit son point de départ dans la même contrée, puisqu'elle procède, comme nous l'avons vu, de Frescobaldi, par son élève J.-J. Froberger, grand artiste qui fit admirer son talent par la France et l'Angleterre, et dont la vie présente un tissu d'événements romanesques qu'on croirait arrangés à plaisir. Rencontres de brigands, naufrage, dénuement et humiliations de toute sorte, rien n'y manque. Réduit pour vivre à remplir *incognito* les fonctions de souffleur de l'orgue de Westminster, ce musicien déjà illustre trouva moyen d'en aborder par surprise le clavier, momentanément délaissé par le titulaire, et par là se fit reconnaître d'une personne de la cour qui l'avait entendu autrefois et qui le présenta au roi Charles II. Comblé des faveurs de ce prince, il retourna ensuite dans sa patrie où il termina sa carrière en 1695. Ses pièces d'orgue, dont aucune ne paraît avoir été publiée de son vivant, sont hérissées de difficultés d'exécution et traitées avec cette recherche de modulations inattendues et de dissonnances multipliées, qui n'a point cessé depuis ce moment de caractériser l'école allemande. Les défauts de cette école, inséparables de ses qualités, s'y montrent aussi dans certaines complications harmoniques pleines d'invention et de hardiesse, mais qui laissent désirer plus d'élégance et de clarté.

L'exquise pureté de style dont l'école italienne continuait à présenter le modèle, tout en acceptant dans une certaine mesure, l'emploi de l'harmonie dissonnante et la révolution tonale qui en était la conséquence, devait s'altérer de plus en plus dans l'école allemande, parce que cette qualité n'était guère compatible avec la hardiesse d'invention des compositeurs de ce pays. Leur génie, porté vers la recherche des effets harmoniques, ne pouvait s'accommoder de règles fondées principalement sur les convenances de la composition vocale. Aussi, sous leurs mains, le genre instrumental s'enrichissait-il de toutes les licences qu'ils osaient prendre avec les vieilles traditions d'école, et réagissait à son tour sur la composition vocale elle-même, dont cette influence dénaturait de plus en plus le caractère. Par là s'explique le rôle si différent que l'Italie et l'Allemagne ont continué à remplir jusqu'à nos jours dans l'histoire de l'art musical.

A la même époque, et dans la même contrée, se faisait remarquer un organiste non moins habile que Froberger et dont le talent s'était également formé en Italie. J. Gaspard de Kerl, envoyé, vers 1645, par l'empereur Ferdinand III, à Rome, pour y étudier la musique sous la direction du célèbre Carissimi, avait dû y entendre Frescobaldi, si même il n'en avait pas reçu des leçons. De retour dans sa patrie, il s'y plaça au premier rang des organistes, et fit l'étonnement de l'empereur Léopold et de sa cour, par la manière dont il soutint une épreuve d'improvisation. En attendant que nous recherchions ce que l'improvisation est devenue avec le progrès des temps, il n'est pas sans intérêt de savoir ce qu'elle pouvait être au XVII[e] siècle.

L'empereur lui-même fournit à l'artiste un thème, dont celui-ci ne voulut recevoir communication qu'au moment où il s'assit au clavier. « De Kerl commença, dit M. Fétis, par une fantaisie magnifique suivie du thème traité à deux parties seulement, mais avec tant de ressources d'harmonie et de modulation que l'auditoire fut saisi d'admiration. Ce n'était pourtant que l'introduction de ce qu'il voulait faire entendre ; car, après un adagio d'invention, il rentra dans le thème donné et le traita à trois parties, puis à quatre et enfin à cinq, au moyen de la pédale, introduisant sur le thème principal un contre-sujet traité en contre-point double, et changeant plusieurs fois la mesure de deux à trois temps et de trois à deux. Après avoir épuisé ces merveilles de l'art, De Kerl fit exécuter une belle messe de sa compotion. » — Ceci se passait au mois de juillet 1658, à Francfort-sur-le-Mein, où l'empereur s'était rendu pour son couronnement. Il s'empressa de témoigner au grand artiste son admiration par l'octroi de lettres de noblesse.

Après les artistes que je viens de nommer, l'école d'orgue allemande se trouve définitivement constituée. Leurs successeurs n'ont plus qu'à développer les conséquences des principes déjà posés et à tirer parti des formes inventées par ces premiers maîtres.

Mais vous voudrez sans doute savoir en quoi consistaient ces formes et en quoi elles étaient propres à la musique d'orgue, plutôt qu'à tout autre. Le moment est venu de vous présenter quelques renseignements à ce sujet.

La distinction des styles en musique, au regard de la destination sacrée ou profane des compositions, est de sa nature, et en l'envisageant à un point de vue purement historique, une question fort délicate, dont la solution doit être cherchée, moins dans des principes généraux et absolus que dans des considérations tirées de l'état de l'art à une époque donnée et des dispositions particulières du public à cette même époque. Il suit de là que cette distinction est souvent très-difficile à établir, attendu que rarement les divers éléments qui sont en présence conservent une part d'action parfaitement distincte, tandis que souvent, au contraire, la tendance générale du siècle veut que l'un absorbe l'autre plus ou moins complétement. C'est ainsi que, sous le règne de l'ancienne tonalité, le sacré et le profane ont entre eux des points de contacts si fréquents, ou plutôt le caractère ecclésiastique domine tellement l'art tout entier, qu'en une foule de circonstances le style et les formes de la musique suffisent à peine à en faire reconnaître la destination réelle. Or, s'il en est ainsi de la musique vocale elle-même, que sera-ce de l'instrumentale, beaucoup plus vague de sa nature? Et s'il s'agit de la mu-

(1) V. les numéros des 15 juin, 15 août et 15 novembre 1857.

sique d'orgue, faudra-t-il s'étonner de la trouver moins différente qu'on ne s'y attendait des autres compositions instrumentales, dans celles de ses productions du moins auxquelles leur forme n'imprime pas à première vue une destination exclusivement liturgique?

Ainsi, il faut reconnaître d'abord que, jusqu'à une époque fort avancée (environ vers le milieu du XVIIIe siècle), le style propre à l'orgue était le même que celui des autres instruments à clavier, tels que la virginale, le clavecin ou l'épinette. Ces instruments possédaient, moins encore que le piano qui les a fait oublier, la faculté de prolonger les sons, et n'étaient propres, par conséquent, qu'aux traits brillants et au style orné. Et pourtant, chose singulière! la musique que l'on écrivait alors pour ces instruments n'a rien qui se fasse distinguer essentiellement de celle de l'orgue, bien qu'assurément des tenues fréquentes et souvent fort prolongées, l'imitation habituelle du style vocal, résultant du travail de plusieurs parties réelles que l'on fait contraster entre elles par la diversité des mouvements mélodiques et des valeurs de notes, toutes choses parfaitement appropriées à l'orgue, qui les fait distinctement percevoir à l'oreille, soient beaucoup moins à leur place sur le clavier d'un instrument privé de la faculté de soutenir le son dans toute sa plénitude. Cette confusion est sensible dans les collections de musique de clavier des XVIe et XVIIe siècles, mélange continuel de pièces d'orgue et de clavecin, dans lequel il est souvent impossible de déterminer auquel des deux instruments a songé le compositeur. Les talents de claveciniste et d'organiste ne se séparaient point alors, et leur réunion dans les mêmes mains ne faisait qu'ajouter à la réputation de l'artiste.

Pour s'expliquer cette communauté de style et de procédés entre des instruments qui diffèrent en tout, sauf en ce qui concerne le mécanisme externe et les principes du doigter, il faut se reporter aux habitudes d'une société plus spiritualiste que la nôtre, où l'intelligence ne joue plus, dans l'audition de la musique, le rôle qui lui était jadis attribué. Moins préoccupé alors de l'effet, on s'attachait davantage au mérite intrinsèque de l'œuvre et l'on savait suppléer par la pensée aux lacunes que laissait subsister dans l'exécution la construction plus ou moins imparfaite des instruments. C'est ainsi du moins que je m'explique le contraste que présente la manière d'écrire des anciens clavecinistes avec le timbre propre à leur instrument. Quant à l'orgue, qui, grâce à son principe de sonorité, a toujours été éminemment apte à rendre l'effet des tenues et à faire sentir la marche indépendante des parties du contrepoint, il jouissait bien entendu d'une primauté non contestée sur ses rivaux, et cela à raison non-seulement de la puissance et de la majesté incommunicables qu'il possède, mais encore de son intime et parfaite appropriation au style alors usité dans la musique instrumentale.

Mais si les autres instruments à clavier n'avaient, au regard de l'orgue, qu'un style d'emprunt, l'orgue de son côté leur était redevable d'un certain genre d'effets dont ils pouvaient avec quelque fondement revendiquer la propriété. Je vous ai parlé précédemment de qu'on appelait au XVIe siècle du nom de genre coloré. Quoique ce genre fût commun à toutes les variétés d'instruments à clavier, y compris l'orgue, il est évident que les nombreuses variations, notes de passage et ornements de tout genre qui en faisaient le caractère, devaient leur origine plutôt aux instruments mal partagés du côté de la faculté de prolonger les sons, qu'à celui qui en était le plus complétement pourvu et qui n'avait pas besoin d'y suppléer par cette espèce d'artifice. Au temps où nous sommes arrivés, ce style était demeuré, comme auparavant, en possession du domaine instrumental, mais avec les modifications que lui avaient fait subir le goût du temps et la mode, toute puissante, comme on sait, dans cette partie de l'art. Ce qu'il empruntait aux habitudes du clavecin et des instruments à cordes pincées, tels que le luth et le théorbe, n'était pas sans doute, dans son application à l'orgue, d'un effet toujours et également heureux (1). Il faut cependant reconnaître que, tous abus à part, ce genre d'emprunts tournait en définitive à l'avantage de la musique d'orgue, qui s'enrichissait par là de tous les traits et ornements en usage sur les autres instruments, sans rien perdre d'ailleurs des avantages qu'elle devait à la tenue réelle des sons. Aussi faut-il convenir que, à n'envisager que la variété, l'ancienne musique d'orgue est bien supérieure à celle que l'on a composée depuis pour cet instrument, et dans laquelle on s'est peut-être trop exclusivement attaché à l'effet des sons soutenus, laissant au piano cette recherche des traits brillants, cette rapidité d'exécution que l'école moderne a poussées jusqu'à l'abus.

Au reste, il ne faudrait point prendre à la lettre ce que je viens d'écrire relativement à la confusion de la musique d'orgue et de clavecin dans l'ancienne école. Au nombre des pièces composées pour ces instruments, il en est beaucoup dont l'appropriation spéciale à l'un ou à l'autre ne saurait faire l'objet d'un doute. Ce sont d'abord celles où la pédale est d'un emploi obligatoire; car cet important supplément de clavier est absolument propre à l'orgue et n'a jamais été que très-exceptionnellement appliqué aux autres instruments. Ensuite, il y a nombre de pièces que leur forme et leur caractère particulier signalent assez comme exclusivement composées en vue du clavecin, je veux parler de celles dont la coupe et le rhythme appartiennent en propre à la musique de danse, indépendamment même des titres inscrits d'ordinaire en tête de ces sortes de morceaux : *Courantes, Gigues, Chaconnes*, etc.; car, il ne faut pas l'oublier, la musique de danse est entrée pour une part considérable dans la formation du genre symphonique, ainsi qu'on peut le remarquer, aujourd'hui encore, dans la forme qu'ont conservée certaines parties de sonates. Les *suites* pour le clavecin et autres instruments, dont la mode a régné dans le cours du XVIIe et du XVIIIe siècles, et qui étaient, comme leur nom l'indique, des séries de pièces destinées à être jouées *de suite*, reproduisaient le type de la plupart

(1) Les lecteurs de *la Maîtrise* n'ont point oublié les judicieuses réflexions faites à ce sujet par M. L. Niedermeyer, à l'occasion de la publication d'une pièce d'orgue de Clérambault (nº de juin 1857). Je n'ai, comme on le pense bien, rien à ajouter ni à modifier à l'opinion professée par le savant maître. Je crois seulement devoir faire remarquer que ses observations n'avaient en vue que l'espèce d'effets toujours facultatifs, connus sous le nom d'*agréments*, tandis que je comprends dans les miennes certains traits d'exécution caractéristiques, faisant corps avec la composition, traits aussi fréquemment employés dans l'ancienne musique d'orgue qu'ils le sont peu dans la nouvelle. Au reste, j'aurai plus tard l'occasion de revenir sur ce sujet.

des danses alors en usage. Si parfois, par un abus qui se renouvelle encore de nos jours, de pareils morceaux ont pu se faire entendre sur l'orgue durant les offices, ce n'a été que par le fait d'artistes peu scrupuleux et que l'autorité ecclésiastique ne manquait guère de rappeler à l'ordre, comme le prouvent les décisions synodales intervenues sur ce chef. Je note pourtant, à la décharge de ceux d'entre les artistes de ce temps qui ont pu se rendre coupables d'un pareil scandale, que la gravité de rhythme et d'allures, qui distinguait plusieurs de ces anciennes danses, pouvait faire quelque illusion, excuse que ne seraient point recevables à invoquer aujourd'hui les organistes qui, ainsi que l'écrivait naguères un spirituel ecclésiastique, « émaillent de *polkas* le chant du *Magnificat* (1) ». Un fait qui a pu également contribuer à faire naître ces sortes d'abus, est la confusion légale qui s'était faite en France de la profession de musicien instrumentiste avec celle de maître à danser, et cela, s'il vous plaît, sans exception pour les organistes, même prêtres. Obligés, pour exercer leur profession, de s'affilier à la confrérie des ménétriers et de payer au chef de cette compagnie, qualifié *roi des violons*, le tribut auquel donnait lieu la concession de cet étrange brevet, ils finirent pourtant par obtenir de l'autorité royale, après force contestations litigieuses, une décision qui mettait fin à des prétentions aussi grotesques que nuisibles aux intérêts de l'art. Du moins elles nous paraissent telles aujourd'hui, ainsi que bien d'autres us et coutumes de l'ancien régime, dont l'origine et le véritable caractère nous échappent. Quant à moi, dussé-je encourir la note d'esprit rétrograde, je regrette que l'on n'oblige point à se munir du brevet en question les organistes, même prêtres, qui prennent avec leurs fonctions les libertés auxquelles j'ai fait allusion (2). Combien de nos organistes à succès s'y trouveraient pris, et combien la crainte de se voir soumis à une pareille mesure n'en retiendrait-elle pas dans le devoir !

Enfin il est, dans les anciens répertoires de musique de clavier, une classe fort nombreuse de compositions dont la destination toute liturgique indique qu'elles ont été spécialement écrites en vue de l'orgue. Je veux parler de celles qui sont traitées sur des chants d'église. Ce genre de composition, après avoir joué un grand rôle dans la formation et les développements de la musique religieuse écrite pour les voix, n'a pas joui d'une moindre faveur auprès des organistes. Tant que les études musicales ont été fortes et saines, l'art d'écrire à plusieurs parties sur le plain-chant en a formé la base. Quant aux organistes, il y avait pour eux un motif particulier de rester fidèles à cette tradition, je veux dire l'obligation de préluder au chant du chœur et d'alterner avec lui dans l'exécution de certaines pièces, obligation qui fait encore une partie considérable, et généralement fort mal remplie, de leurs fonctions. Aussi est-ce parmi eux que s'est conservée le plus longtemps la pratique de ce genre de composition. Il fallait, quelle que soit l'idée de pédantisme qui s'y attache dans l'esprit de certaines personnes, non moins de goût que de savoir pour y réussir. Car n'allez pas vous imaginer qu'on se contentât alors de ces misérables accompagnements en harmonie plaquée, d'un style plus ou moins lâche et incorrect, que font entendre la plupart des organistes de nos jours. Encore si ces fâcheuses combinaisons de notes expiraient sous leurs doigts! mais, pour la honte de notre époque, on les couche par écrit et on en forme des publications tirées à grand nombre d'exemplaires, qui perpétueront aux yeux de la postérité le témoignage du dépérissement et de l'anéantissement des bonnes études musicales. Bien différent fut l'art de nos vieux organistes dans l'accompagnement du chant choral. Toutes les ressources du contre-point, toutes les richesses du style d'imitation trouvaient là leur emploi, en sorte qu'une épreuve de ce genre, imposée à un organiste, pouvait suffire à donner la mesure de ses connaissances et de son talent. Aussi, rien de plus intéressant et de plus propre à donner une haute idée de l'état des études à cette époque que l'habileté consommée et l'inépuisable fécondité des organistes en ce qui touche l'art de traiter le chant ecclésiastique dans ces conditions de science et de gravité. Car les compositions qu'ils nous ont laissées par écrit ne sont que la moindre partie de leurs productions en ce genre. Non moins habiles dans l'improvisation que dans l'art d'écrire, ils ont fait admirer à leurs auditeurs cette faculté de concevoir et de réaliser du même coup les combinaisons les plus compliquées et les plus harmonieuses, faculté merveilleuse qui, lorsqu'elle arrive au point où nous savons que plusieurs artistes l'ont poussée, déconcerte d'autant plus l'imagination que celle-ci trouve moins d'appui dans les faits contemporains.

Stéphen Morelot.

(1) M. l'abbé Mullois.

(2) J'ai entendu, il y a quelques années, dans une grande ville du Midi, un prêtre, organiste de cathédrale, solenniser la rentrée de la procession de la Fête-Dieu par une polka fort connue. J'ajouterai, comme circonstance aggravante, que l'organiste en question est loin d'être sans talent.

ORDONNANCE de Mgr l'Archevêque de Paris, concernant les Exercices du mois de Marie.

Marie-Dominique-Auguste-Sibour, par la miséricorde divine et la grâce du Saint-Siége apostolique, Archevêque de Paris,

Aux Curés et aux Prêtres de notre Diocèse, salut et bénédiction en Notre Seigneur Jésus-Christ.

La dévotion à l'auguste Vierge, Mère de Dieu, a toujours été, après l'amour dû à son adorable Fils, l'objet de notre plus tendre sollicitude ; aussi lorsque la divine Providence nous a appelé au gouvernement de ce Diocèse, avons-nous été heureux d'y voir le culte de Marie en honneur ; ses autels environnés, les pieux exercices du mois qui lui est consacré suivis avec un louable empressement.

Ces exercices établis depuis quelques années, et adoptés généralement dans les Paroisses de notre Diocèse, n'avaient pas été jusqu'à ce jour réglés par l'autorité diocésaine. Après la promulgation du Concile provincial de Paris, qui ordonne *l'unité dans les rites et les cérémonies*, il est de notre devoir de les régler d'une manière définitive et uniforme.

A ces causes,

Après en avoir conféré avec nos vénérables Frères les Chanoines et Chapitre de notre Eglise métropolitaine,

Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

Article premier. Les Exercices du Mois de Marie se feront dans les églises qui les ont adoptés, ou qui les adopteront à l'avenir, de manière à ce que leur durée ne dépasse pas une heure et demie; ils devront être entièrement terminés à neuf heures du soir.

Art. II. La prière du soir précédera l'exercice; elle sera suivie du chant du *Magnificat*, ou d'un cantique, d'une lecture ou instruction; de l'exposition du Saint-Ciboire, du chant d'une antienne ou motet au Saint-Sacrement, du chant des Litanies de la sainte Vierge et de la Bénédiction; après la Bénédiction on chantera le Ps. *Laudate Dominum, omnes gentes*, ou des cantiques.

Art. III. On n'admettra à chanter dans les chœurs que les personnes appartenant soit au chœur de l'église, soit à la Confrérie de la sainte Vierge.

Art. IV. Dans les Paroisses où le concours des Fidèles exigera que les réunions se tiennent dans la nef, il ne sera élevé d'autel à la très-sainte Vierge qu'à la condition qu'il n'empêchera pas la vue du grand autel, et qu'il sera enlevé les Dimanches, jours de Fêtes chômées et pendant l'Octave du Saint-Sacrement, pour être replacé après le Salut de la Fête.

Art. V. Nous renouvelons les défenses portées par nos prédécesseurs: M. de Harlay, dans le Synode tenu en 1674, et M. le Cardinal de Belloy, dans son Ordonnance en date du 23 août 1805, et nous prohibons toutes annonces dans les journaux et affiches qui auraient trait soit aux Messes, soit aux autres Offices qui sont célébrés en musique.

Et sera notre présente Ordonnance lue au prône des Messes paroissiales le Dimanche qui précédera l'ouverture du Mois de Marie, et affichée partout où besoin sera.

Donné à Paris, sous notre seing, le sceau de nos armes, et le contre-seing du Secrétaire de notre Archevêché, le cinq octobre mil huit cent cinquante.

M. D. AUGUSTE, *Archevêque de Paris.*

Par Monseigneur l'Archevêque,

Coquand, *Chan. hon. Secrét. Gén.*

« Cette sage ordonnance indique chez le prélat qui la rendait une connaissance exacte du caractère que présentaient les exercices du mois de Marie dans un grand nombre de paroisses de Paris, et montre qu'il s'efforçait de remédier aux abus autant qu'il était en son pouvoir. En effet, en arrêtant: 1° que les exercices ne pourraient se prolonger au delà de neuf heures du soir; 2° que la lecture ou l'instruction serait précédée d'un seul chant, celui du *Magnificat*, ou d'un cantique, comme elle serait suivie de deux chants, celui d'une antienne ou motet, celui des litanies, et qu'après la bénédiction il ne serait chanté que le *Laudate* ou des cantiques; 3° que les personnes étrangères au chœur ou à la confrérie de la Vierge ne seraient pas admises à chanter; 4° enfin que toutes les annonces et affiches concernant les messes et offices en musique seraient défendues, Mgr. l'Archevêque prenait toutes les précautions que la prudence suggère pour mettre ces cérémonies à l'abri de toute comparaison avec les concerts et les spectacles publics; il témoignait aussi de sa prédilection pour le plain-chant en prescrivant le chant du *Magnificat*, d'une *Antienne* et du *Laudate;* et quant aux motets et aux cantiques, ne pouvant ni ne voulant, d'une part, les supprimer, puisqu'ils ont de tous temps été tolérés dans l'église; ne pouvant non plus, d'autre part, s'expliquer sur le caractère grave et religieux qu'ils doivent avoir, puisqu'une pareille recommandation est toujours inutile et vague: inutile parce qu'elle est sous-entendue; vague, parce qu'elle peut être interprétée par MM. les curés de façons fort diverses, suivant leur sens et leur goût particulier; quant aux motets et aux cantiques, disons-nous, il est évident, par cette ordonnance, que Mgr. L'archevêque les restreignait autant que la chose lui était possible, et que, même pour un exercice en dehors de l'office paroissial, il subordonnait le chant musical au chant liturgique.

« Comment cette ordonnance a-t-elle été mise à exécution? Depuis qu'elle a paru s'en est-on tenu rigoureusement à ce motet en musique ou à ce cantique qui doit précéder ou suivre le sermon? Les virtuoses des deux sexes appartiennent-ils bien au chœur ou à la confrérie de la paroisse? Ce violoncelle, qui vient nasiller sentimentalement, ce cor anglais qui vient tendrement roucouler côte à côte de la cantatrice, *amant alterna Camenæ*, et lutter avec elle de trilles, de fioritures et de ports de voix, ces chanteurs, qui tour à tour font la voix flûtée, la grosse voix, et se rengorgent à la manière des histrions, ces *litanies* échevelées, ces extravagants *Regina cœli*, tout cela est-il bien suivant la règle? Nous croyons pouvoir dire qu'on n'a pas plus tenu compte des circulaires de l'épiscopat que des réclamations des journalistes. Loin de décroître, le mal n'a fait que s'étendre, car le mal qu'on ne détruit pas radicalement dans son germe ne fait que se développer. Sous prétexte que les exercices du mois de Marie sont en dehors de l'office paroissial, « c'est, dit-on, une affaire de recette. » On l'avoue tout haut. Il nous semble pourtant que ce pourrait être bien aussi une affaire de dévotion, puisque ces exercices ont lieu dans une église, et (j'ai hésité à le dire jusqu'ici), le Saint-Sacrement étant exposé. Entre l'affaire de recette et l'affaire de dévotion, à laquelle des deux donnerons-nous le pas sur l'autre? Pour être en dehors de l'office paroissial, le mois de Marie en fait-il moins partie du service divin? On veut amener du monde, mais, encore un coup, ne craint-on pas d'amener des profanateurs, de ces gens qui, à la pensée de vos chants « impurs et lascifs, » ce sont les mots du concile de Trente, de votre mise en scène, de vos girandoles, de vos lampions colorés se jouant parmi les fleurs, sont attirés par je ne sais quel arrière-goût de fruit défendu? Faut-il que ce soit aux laïques de dire ces choses? »

J. d'Ortigue.

Ainsi s'exprimait le Rédacteur en chef de *la Maîtrise* dans le *Journal des Débats* du 19 avril 1856; et comme il ne nous semble pas hors de propos de renouveler l'avertissement, nous emprunterons les lignes suivantes à un article signé F. Danjou, publié il y a douze ans dans la *Revue de la Musique classique et religieuse*, du mois d'avril 1846:

« Voyez ce qui se passe pendant le mois consacré spécialement à honorer la sainte Vierge. Les dames et demoiselles chrétiennes s'exercent avec une louable assiduité au chant des cantiques.... Chaque soir nos églises retentissent de brillants concerts. Des mélodies tour à tour langoureuses et animées, des rhythmes sautillants qui semblent provoquer le corps à des mouvements de danse et de marche, des airs qui rappellent la musette des montagnes, des cantatrices qui imitent les virtuoses de l'Opéra, voilà ce qu'on entend dans les principales paroisses. C'est un spectacle touchant, enivrant, plein de charmes, d'attraits. Mais que ce soit là de l'art religieux et catholique, je le nie complétement... Il est impossible que l'homme, en présence de Dieu, s'exprime, agisse, gesticule, pleure, rie, chante comme le ferait un acteur sur les planches du théâtre. »

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.



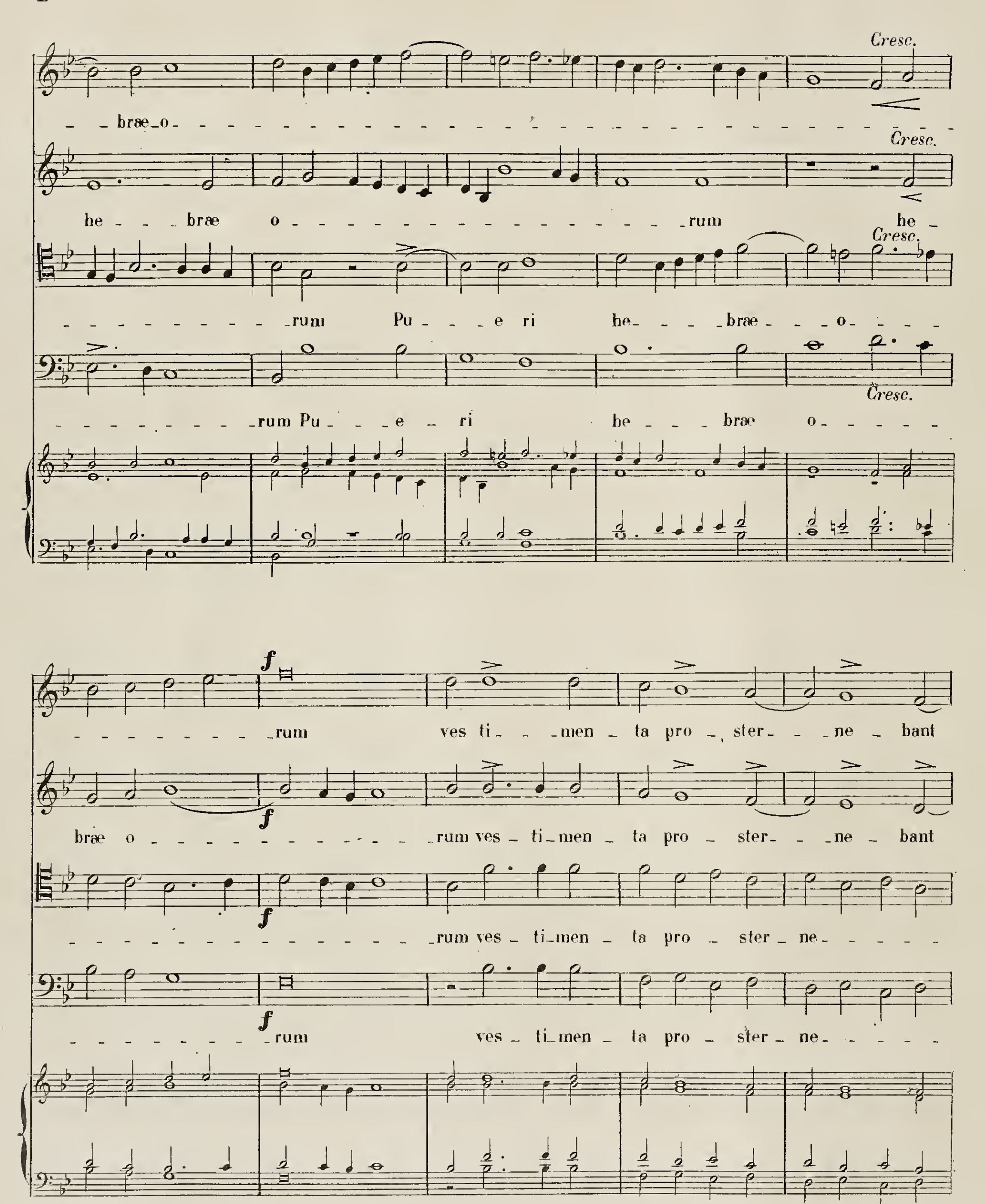
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

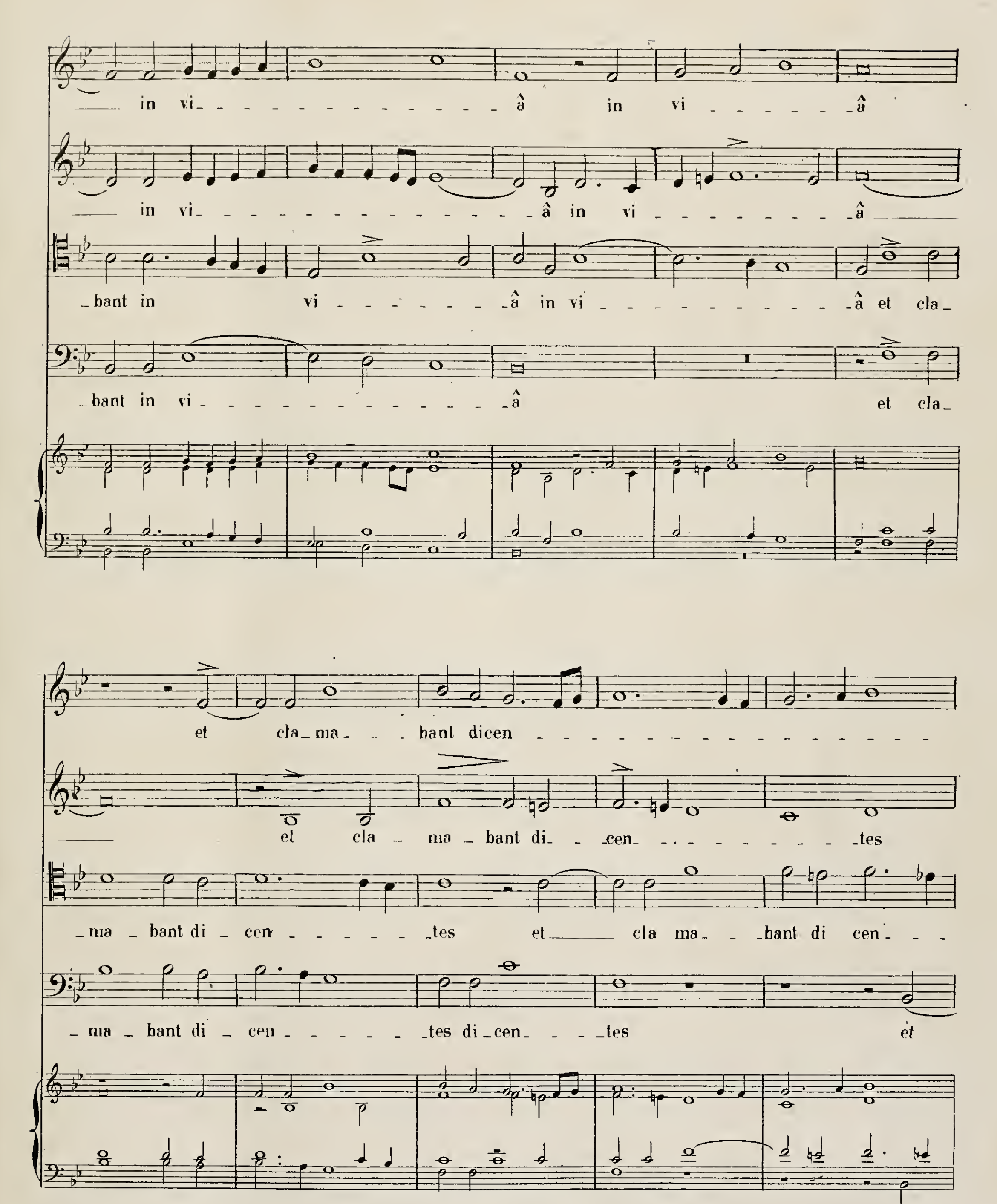
PUERI HEBRÆORUM

ANTIENNE À 4 VOIX. VITTORIA.






Cresc.
_ _ bræ_o_
Cresc.
he _ _ _ bræ o _ _ rum he _
Cresc.
_ rum Pu _ _ e ri he_ _ _ bræ _ _ o_
rum Pu_ _ e _ ri he _ _ bræ o_
Cresc.
f
_ rum ves ti_ _ men _ ta pro _ ster_ _ ne _ bant
bræ o _ rum ves _ ti_men _ ta pro _ ster_ _ ne _ bant
f
f
_ rum ves _ ti_men _ ta pro _ ster _ ne_
f
_ rum ves _ ti_men _ ta pro _ ster _ ne_


in vi â in vi â
in vi â in vi â
bant in vi â in vi â et cla
bant in vi â et cla
et cla ma bant dicen
et cla ma bant di cen tes
ma bant di cen tes et cla ma bant di cen
ma bant di cen tes di cen tes et

_tes et cla _ ma _ bant di cen_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _tes ho_

di_ _ _ _ _ _cen _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _tes di cen_ _ _ _ _ _ _ _tes ho_

_ _ _ _tes et cla _ ma _ _ bant di _ cen_ _ _ _ _ _ _ _tes ho_

_ _ _cla_ma _ _ _bant di_cen _ _ _ _ _ _ _tes di _ cen_ _ _ _ _ _ _ _tes ho_

_san _ na fi _ _ _ li _ o Da _ _ _ _ _vid **p** Be_ _ _ _ _ _ _

_san _ na fi_ _ _ _ _ _li _ o Da _ _ _ _ _ _ _vid

_san _ na fi_ _ _li _ o **p** Da _ vid Be_ _ _nedic _ tus qui

_san _ na ho _ san _ na fi_ _ _ _li _ o **p** Da _ vid Be_ _ _nedic _ tus qui

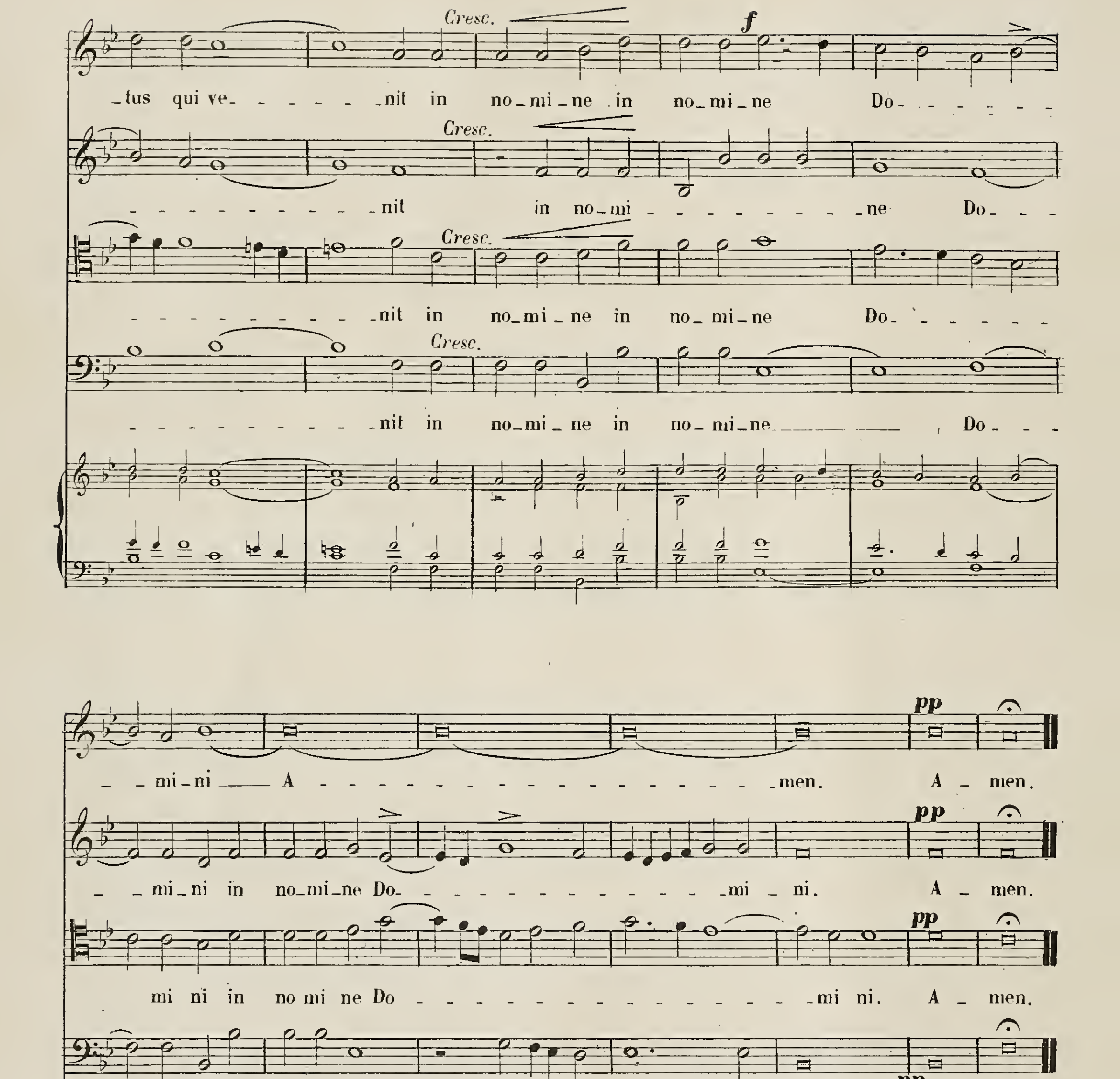


_ _ _ _ _mi _ ni Be _ _ _ _ _ _ _ne _ _ _ _ _ _ _dic_ _ _

p
_ _ _ _ _mi _ ni Be_ _ _ _ _ _ _ _ne _ _ _ _ _ _ _dic_ _ _tus qui ve_ _ _

p
_ _ _ _ _mi _ ni Be ne dic _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _tus qui ve_ _ _ _ _ _

p
Do_ _ _ _ _mi _ ni Be _ ne _ dic _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _tus qui ve_ _ _


Cresc.
f
tus qui ve _ _ _ _ _nit in no_mi_ne in no_mi_ne Do_ _ _ _ _ _ _
Cresc.
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _nit in no_mi_ _ _ _ _ _ _ _ _ne Do_ _ _
Cresc.
_ _ _ _ _ _ _ _ _nit in no_mi_ne in no_mi_ne Do_ _ _ _ _ _
Cresc.
_ _ _ _ _ _ _ _ _nit in no_mi_ne in no_mi_ne Do_ _ _
pp
_ _mi_ni A _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _men. A _ men.
pp
_ _mi_ni in no_mi_ne Do_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _mi _ ni. A _ men.
pp
mi ni in no mi ne Do _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _mi ni. A _ men.
pp
_ _mi_ni in no_mi_ne Do _ _ _ _ _ _ _ _mi _ ni. A _ men.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

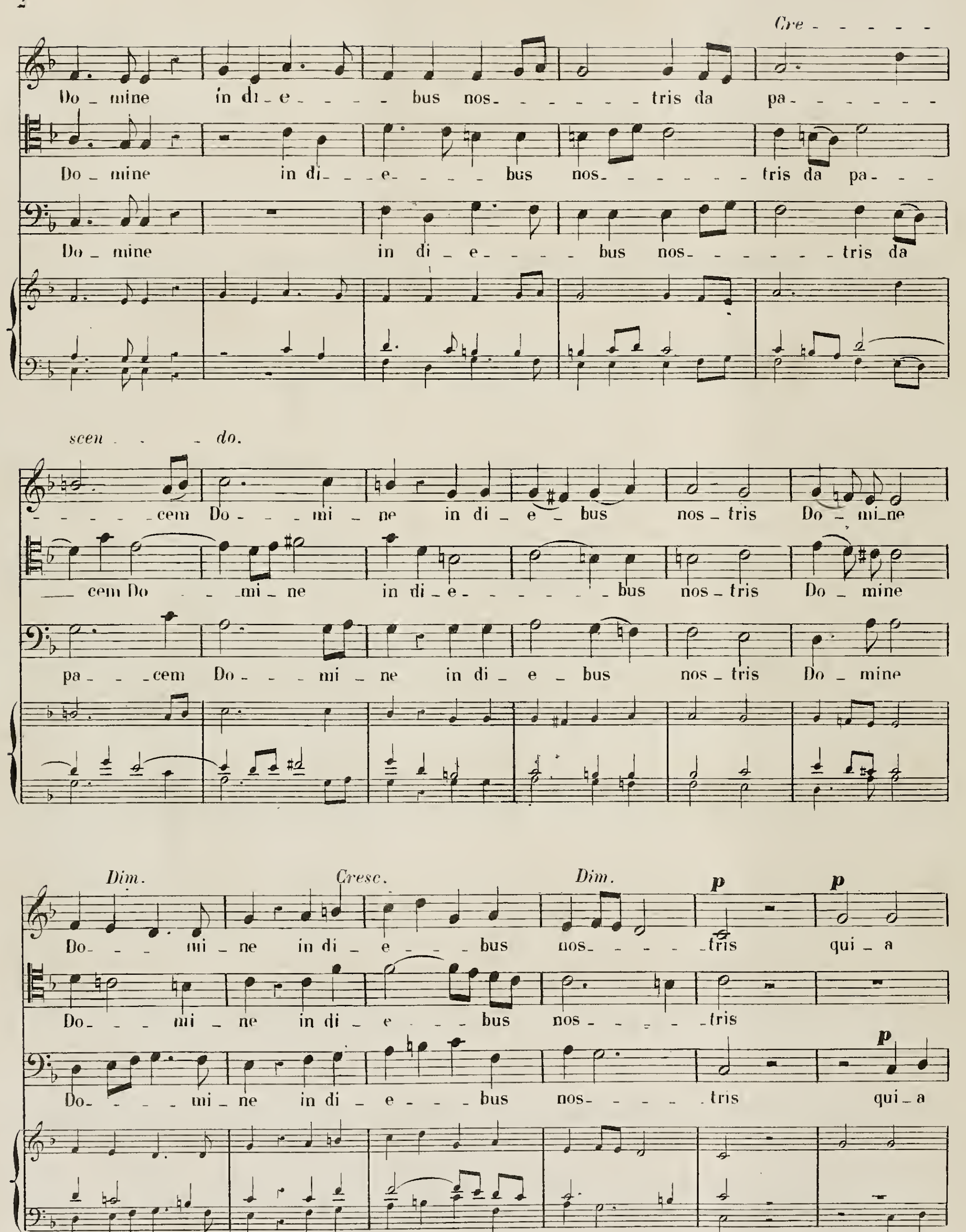
LA MAITRISE (JOURNAL) MUSIQUE RELIGIEUSE.

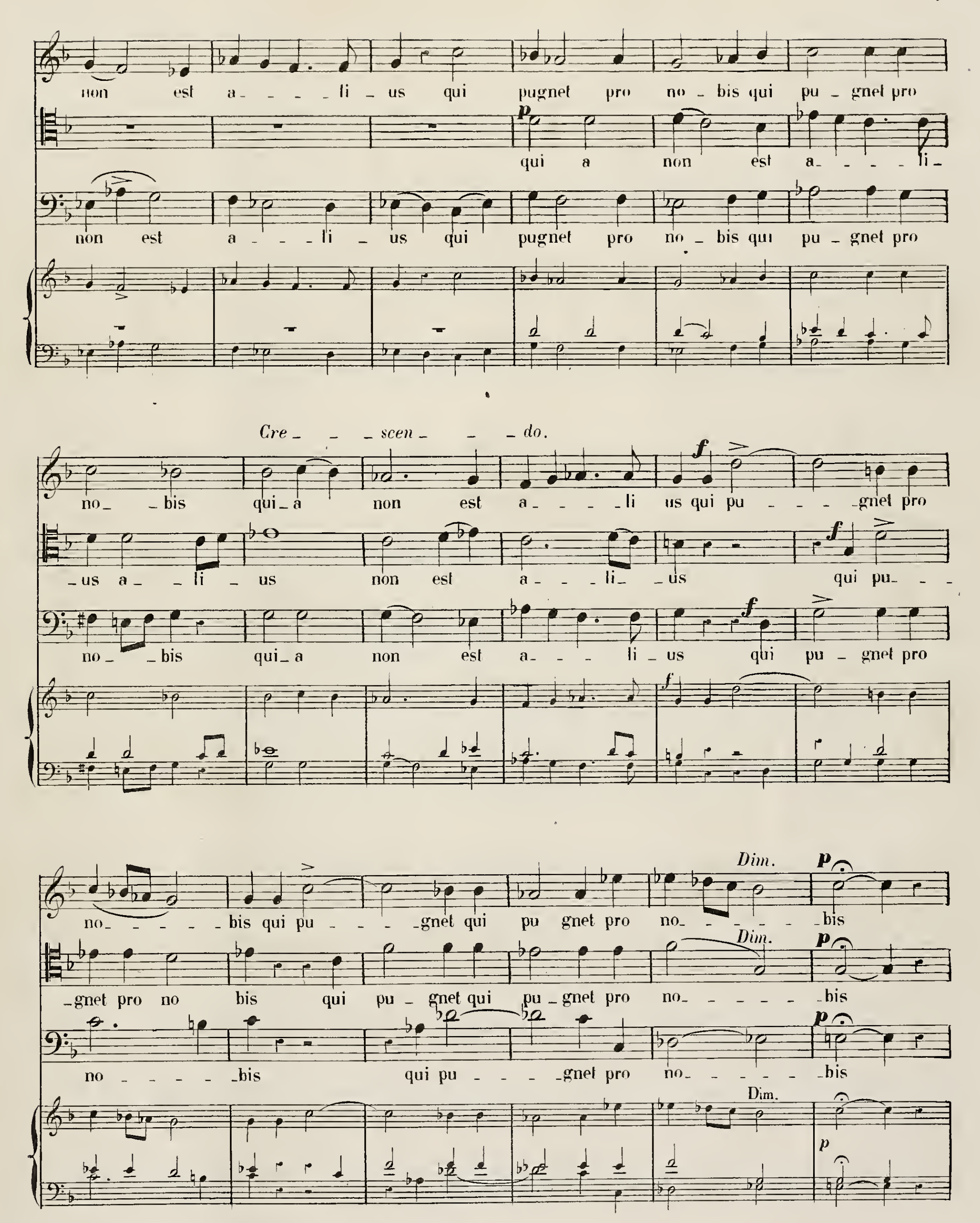
DA PACEM

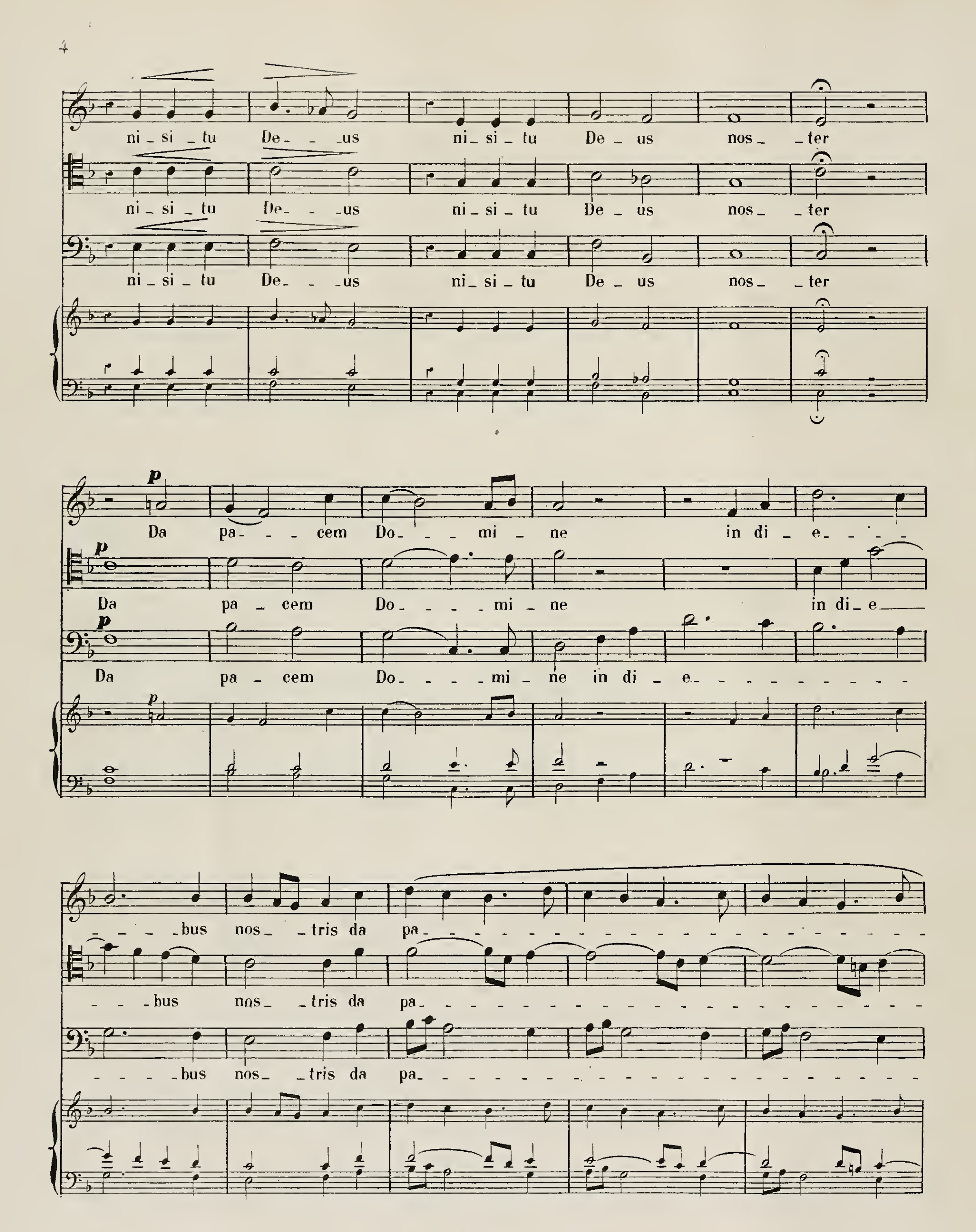
ANTIENNE À 3 VOIX.

CH. GOUNOD.




Cre - - - - - scen - - - do.
Do _ mine in di _ e - - - - bus nos- - - - - - - tris da pa- - - - - - - - - - - - cem Do- - - mi _ ne in di _ e _ bus nos _ tris Do _ mi_ne
Do _ mine in di_ _ _ e- - - - bus nos- - - - - - - tris da pa- - - - cem Do - - mi _ ne in di _ e- - - - - - bus nos _ tris Do _ mine
Do _ mine in di _ e- - - - bus nos- - - - - - - tris da pa- - - cem Do- - - mi _ ne in di _ e _ bus nos _ tris Do _ mine
Dim. Cresc. Dim. p p
Do- - - mi _ ne in di _ e - - - bus nos- - - - - tris qui _ a
Do- - - mi _ ne in di _ e - - - bus nos _ - - - tris
Do- - - - mi _ ne in di _ e - - - bus nos- - - - - tris qui _ a


non est a - - - li - us qui pugnet pro no - bis qui pu - gnet pro
qui a non est a - - - li -
non est a - - - li - us qui pugnet pro no - bis qui pu - gnet pro
Cre - - - scen - - - do.
no - - bis qui - a non est a - - - li us qui pu - - - gnet pro
- us a - - li - us non est a - - - li - - us qui pu - - -
no - - bis qui - a non est a - - - li - us qui pu - gnet pro
no - - - - - bis qui pu - - - gnet qui pu gnet pro no - - - - - bis
- gnet pro no bis qui pu - gnet qui pu - gnet pro no - - - - - bis
no - - - - - bis qui pu - - - - gnet pro no - - - - - bis
Dim.


ni _ si _ tu De _ _ us ni _ si _ tu De _ us nos _ _ ter
ni _ si _ tu De _ _ us ni _ si _ tu De _ us nos _ _ ter
ni _ si _ tu De _ _ us ni _ si _ tu De _ us nos _ _ ter
Da pa _ _ _ cem Do _ _ _ mi _ ne in di _ e _ _ _ _
Da pa _ cem Do _ _ _ mi _ ne in di _ e
Da pa _ cem Do _ _ _ mi _ ne in di _ e _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ bus nos _ _ tris da pa _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ bus nos _ _ tris da pa _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ bus nos _ _ tris da pa _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _



f
cem Do - mine in di - e - bus nos - tris Do - mine
cem Do - mine in di - e - bus nos - tris Do - mine
cem Do - mine in di - e - bus nos - tris Do - mine
Dim.
Cresc.
Dim.
Più p
Do - mi - ne in di - e - bus nos - tris da
Do - mi - ne in di - e - bus nos - tris da
Do - mi - ne in di - e - bus nos - tris
lento.
p
pa - cem da pa - cem pa - cem.
pa - cem da pa - cem pa - cem.
pa - cem da pa - cem pa - cem.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

O SALUTARIS

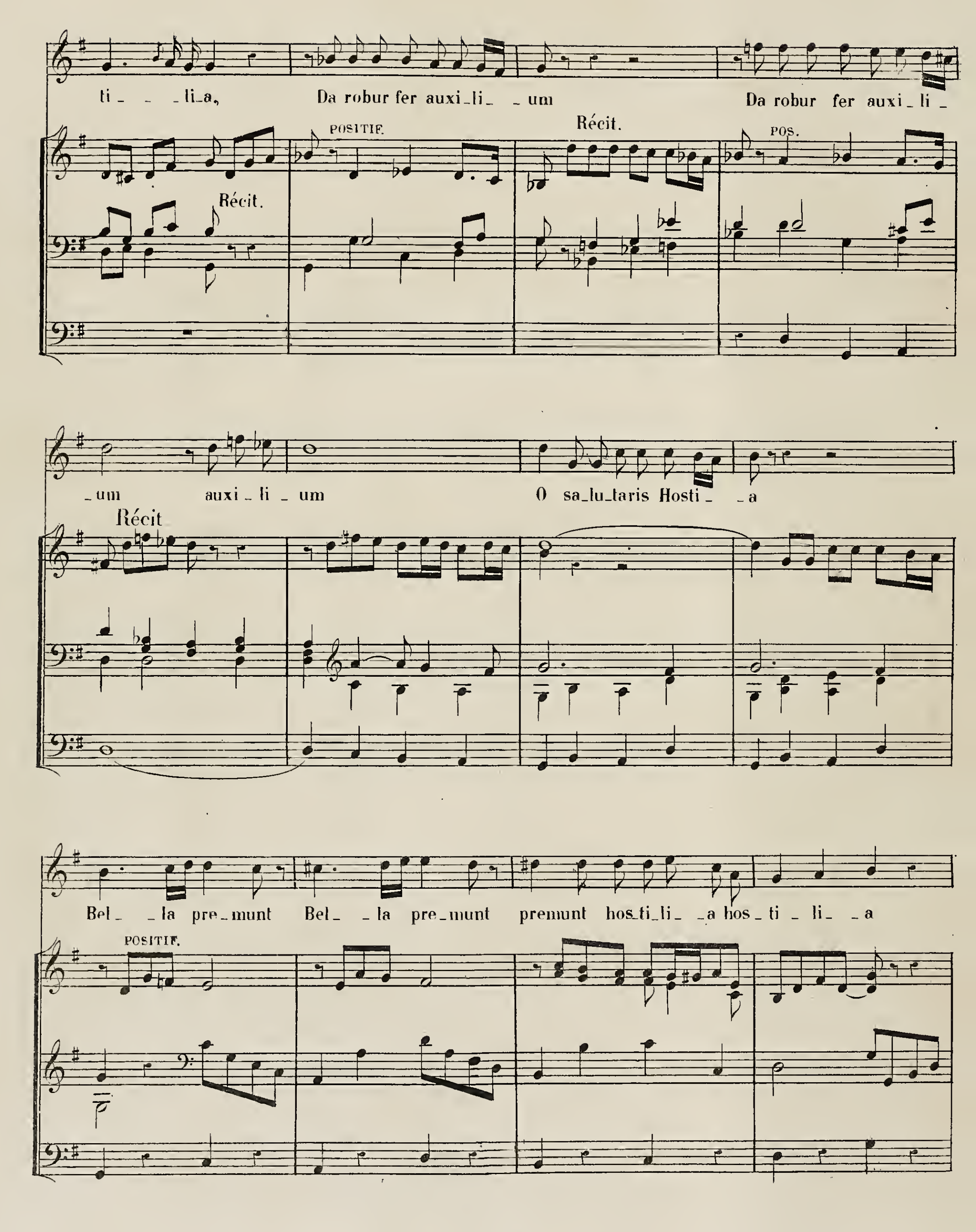
MOTET POUR SOPRANO OU TÉNOR. L^s. NIEDERMEYER.

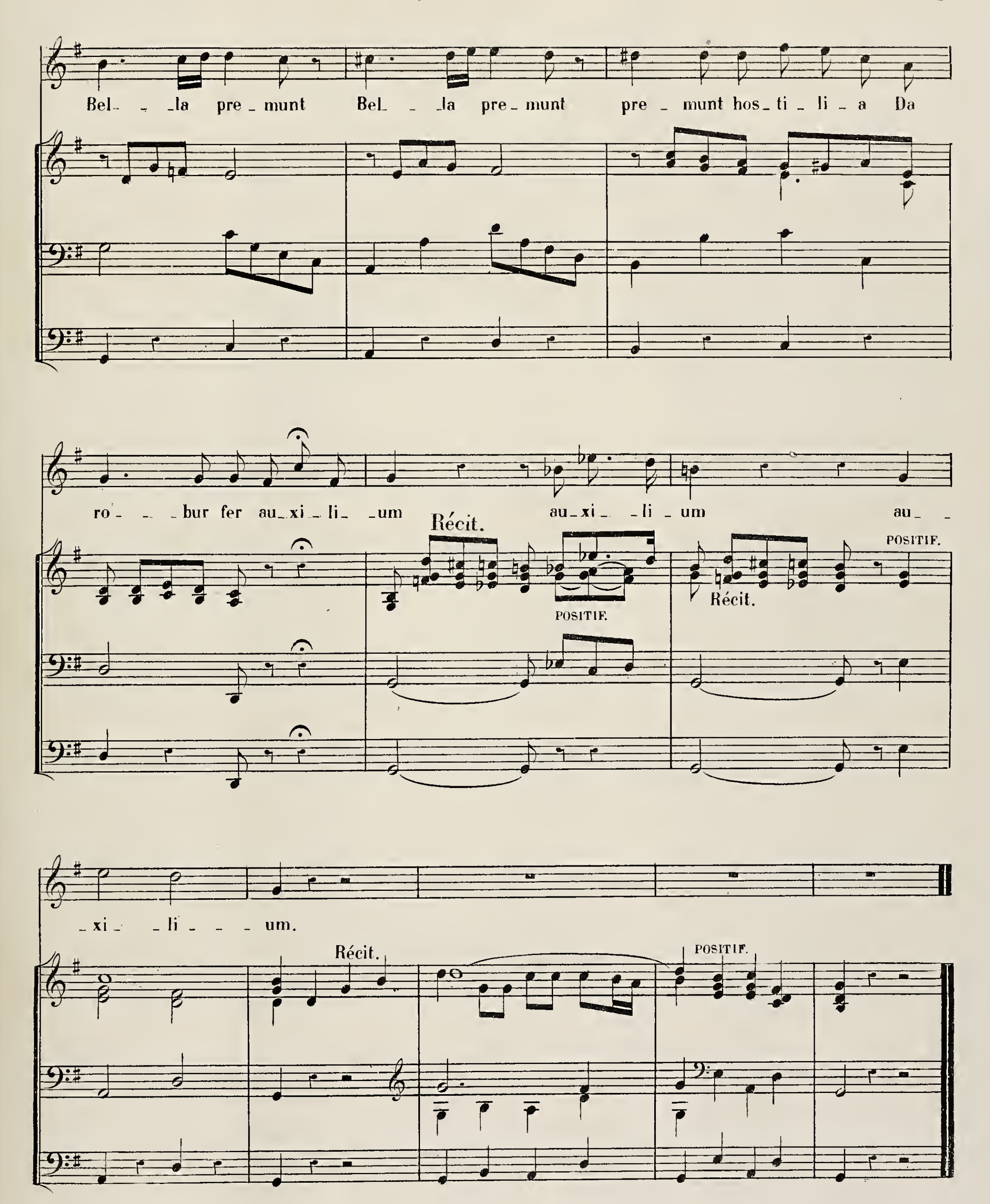
(La première mesure d'un chœur de Hændel a servi de sujet pour ce motet.)








ti_ _ _li_a, Da robur fer auxi_li_ _um Da robur fer auxi_li_
POSITIF.
Récit.
Récit.
POS.
_um auxi_li_um
Récit
O sa_lu_taris Hosti_ _a
Bel_ _la pre_munt Bel_ _la pre_munt premunt hos_ti_li_ _a hos_ti_li_ _a
POSITIF.

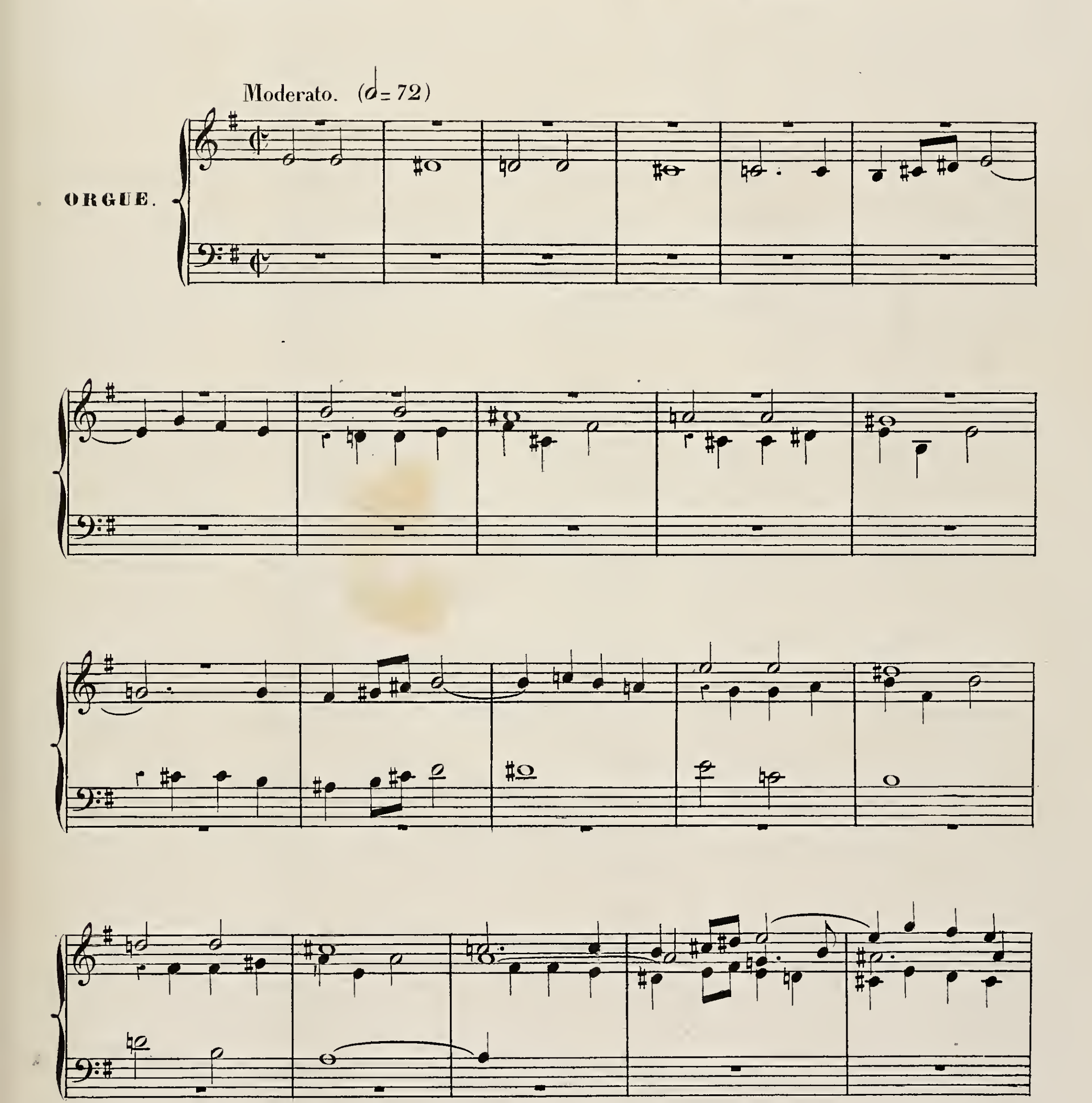

Bel_ _la pre_munt Bel_ _la pre_munt pre_munt hos_ti_li_a Da
ro_ _bur fer au_xi_li_ _um au_xi_ _li_um au_
_xi_ _li_ _ _um.
Récit.
POSITIF.
POSITIF.
Récit.
Récit.
POSITIF.

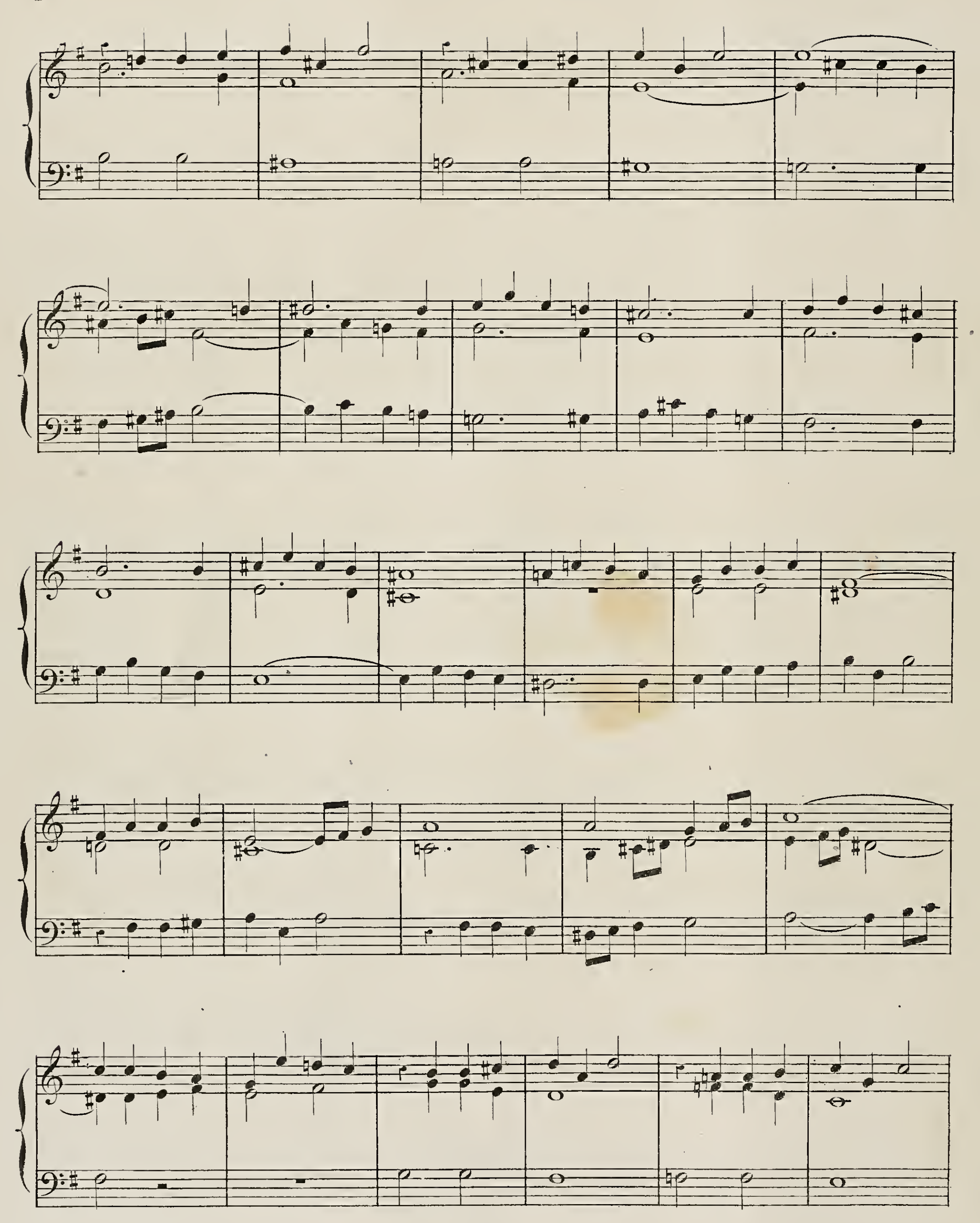


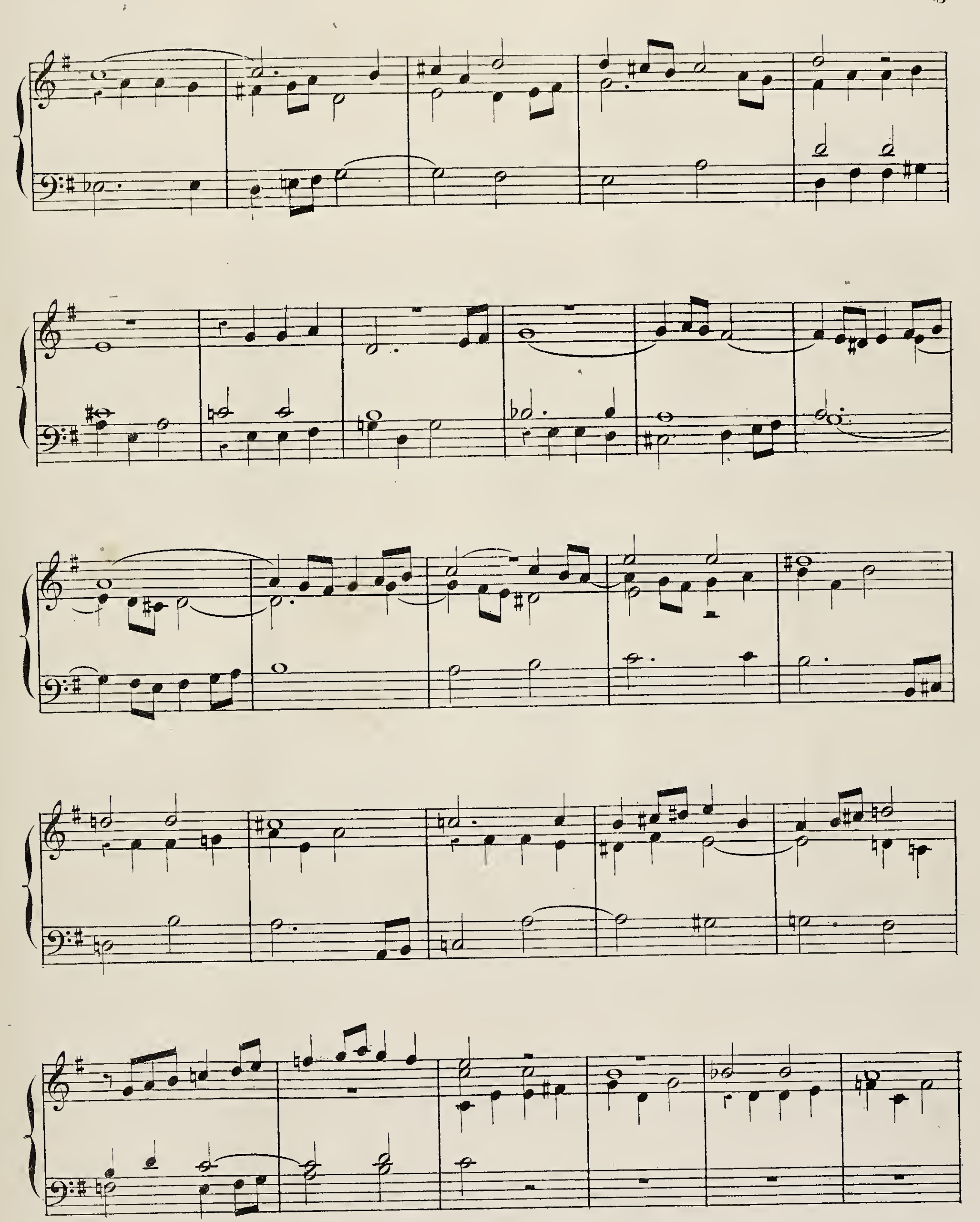
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

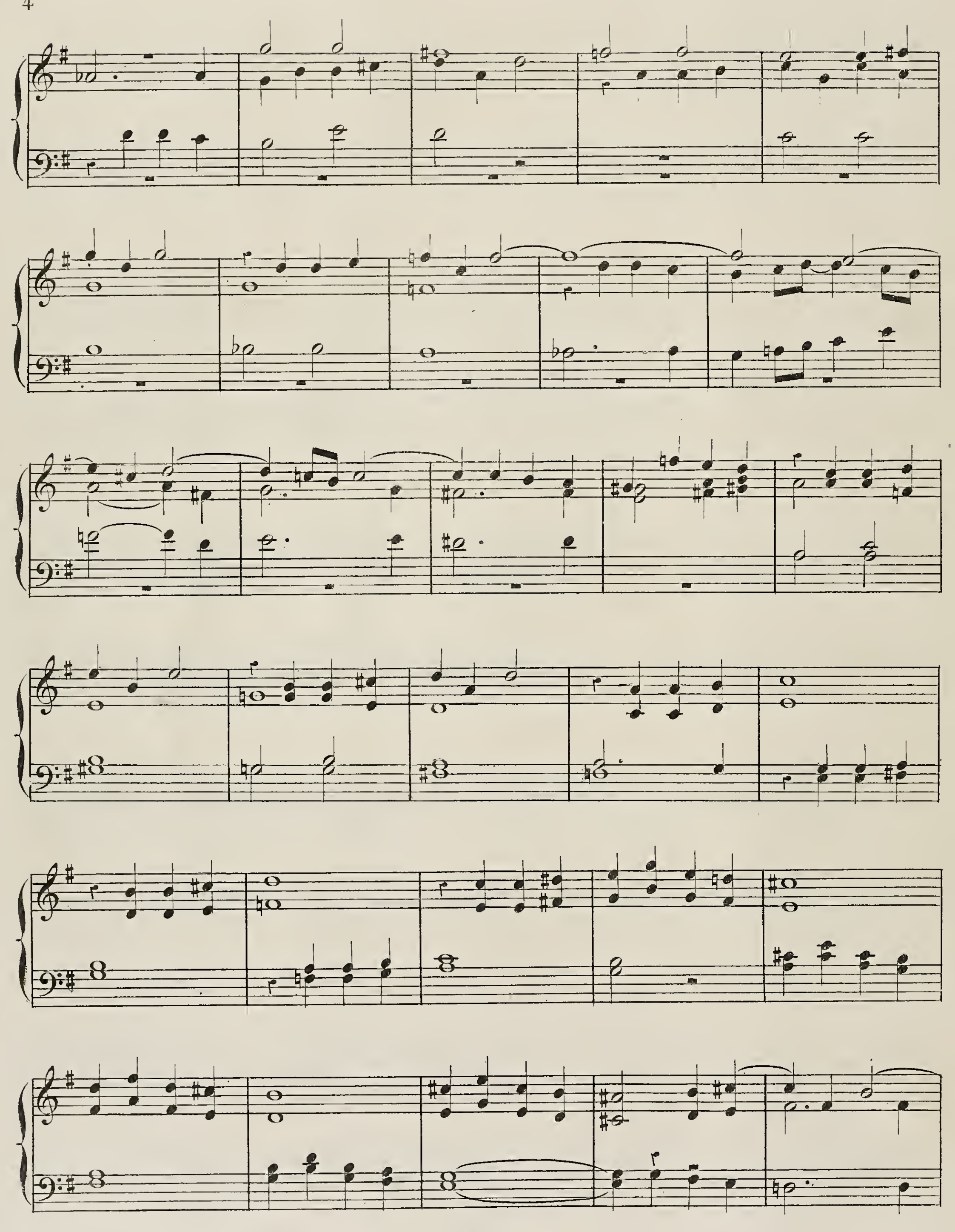
FUGUE EN MI MINEUR

POUR ORGUE. STECHER.

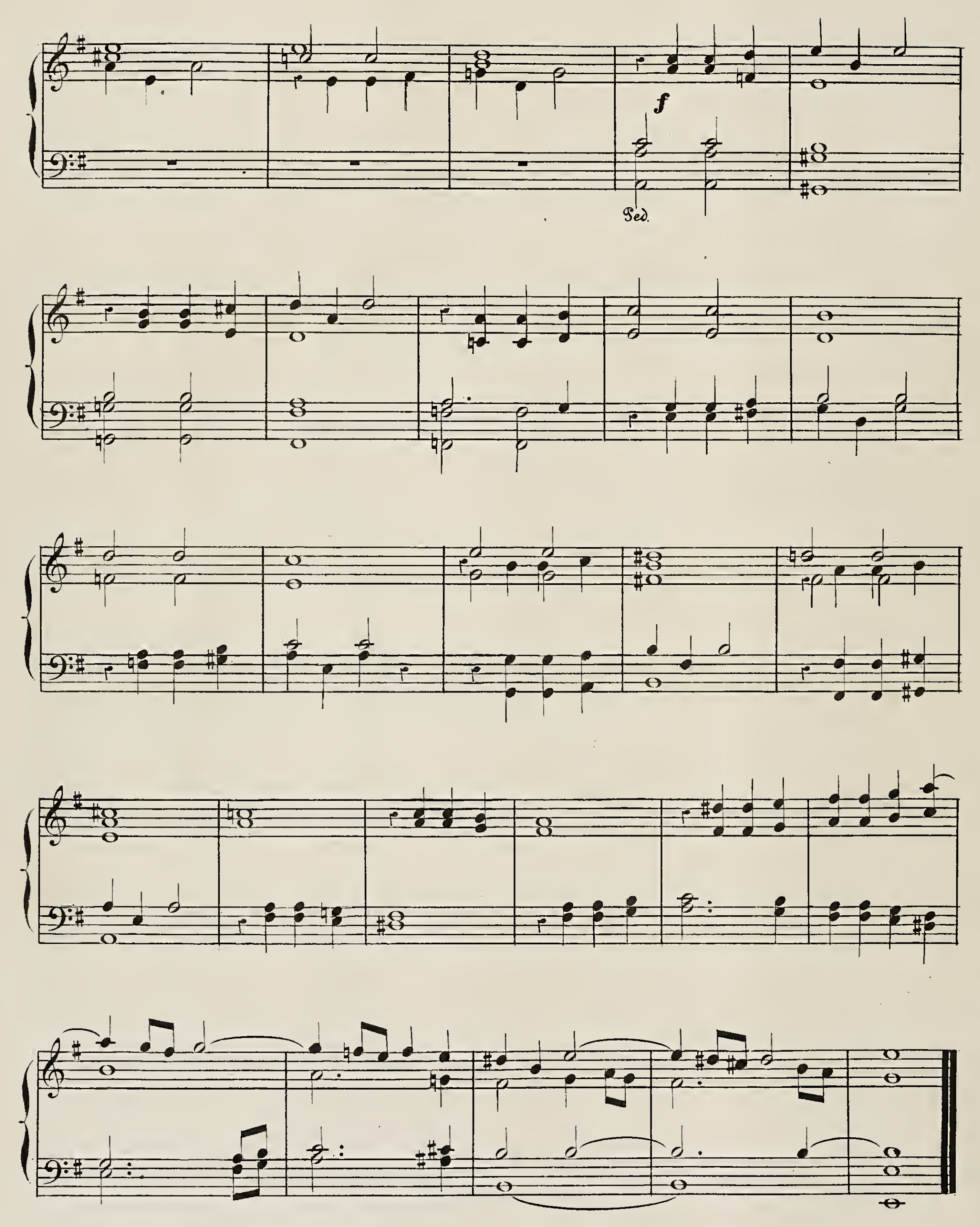









Ped.


f
Ped.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

COMMUNION

POUR ORGUE. CH. GOUNOD.





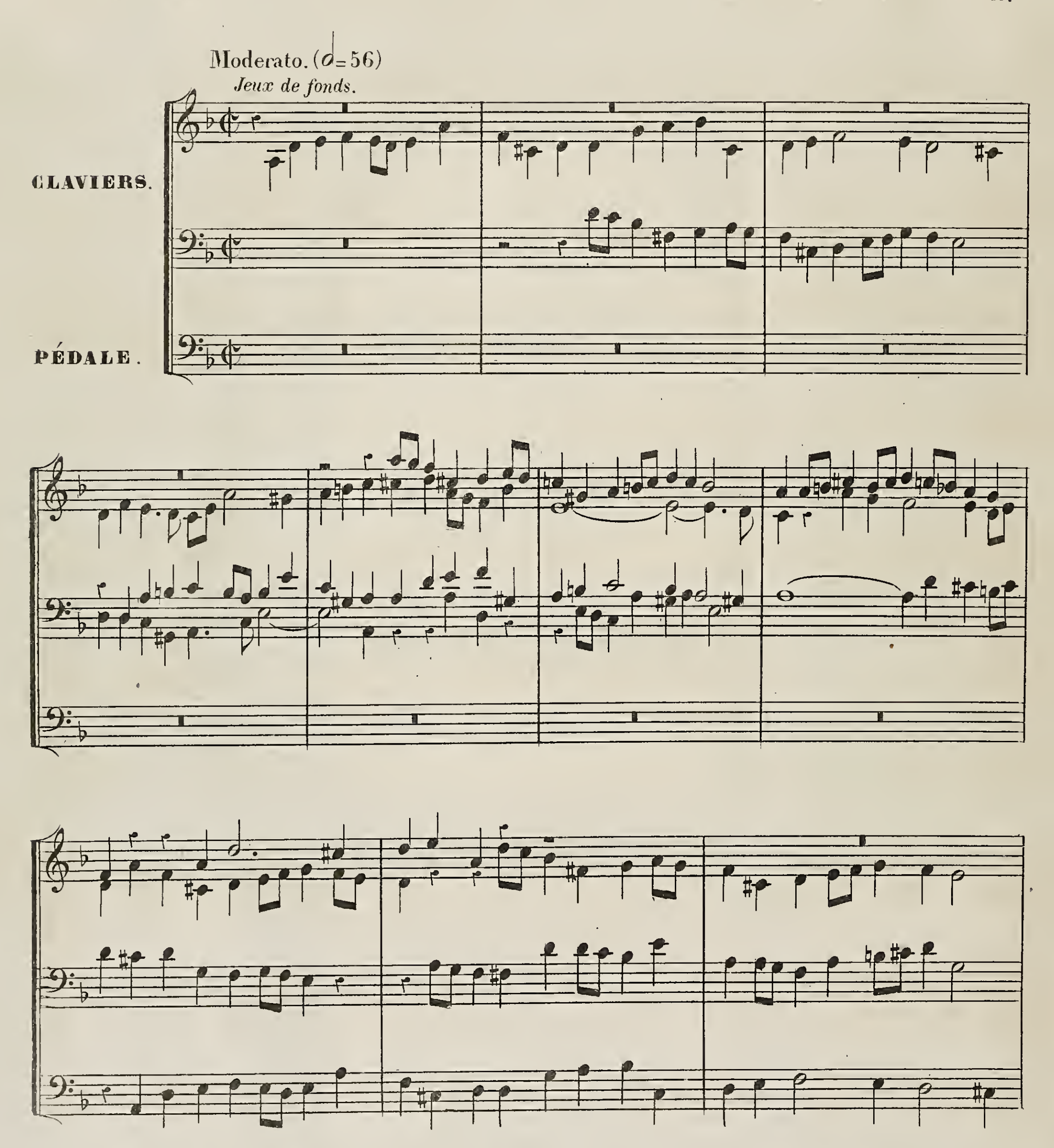
Rit.
Adagio.

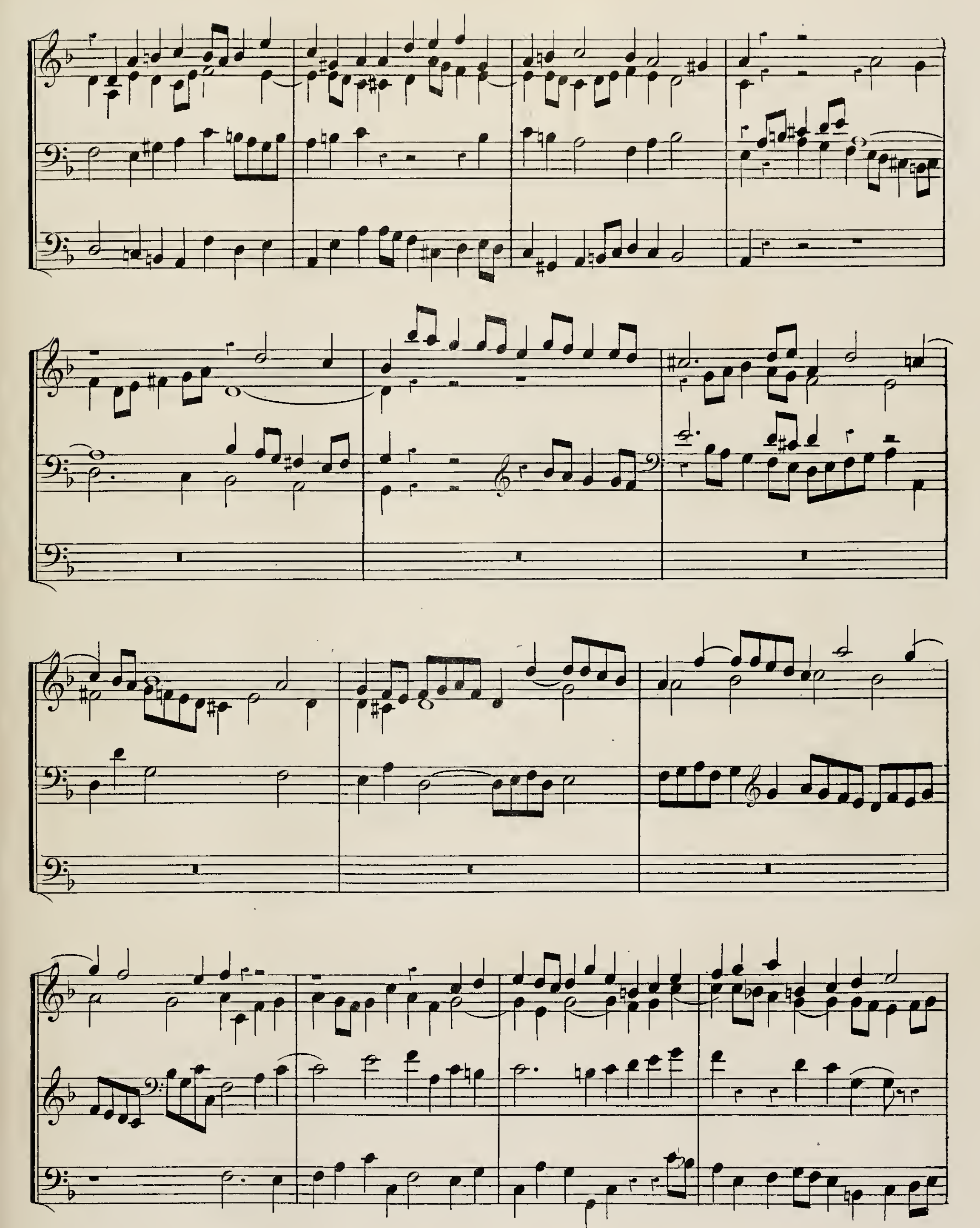


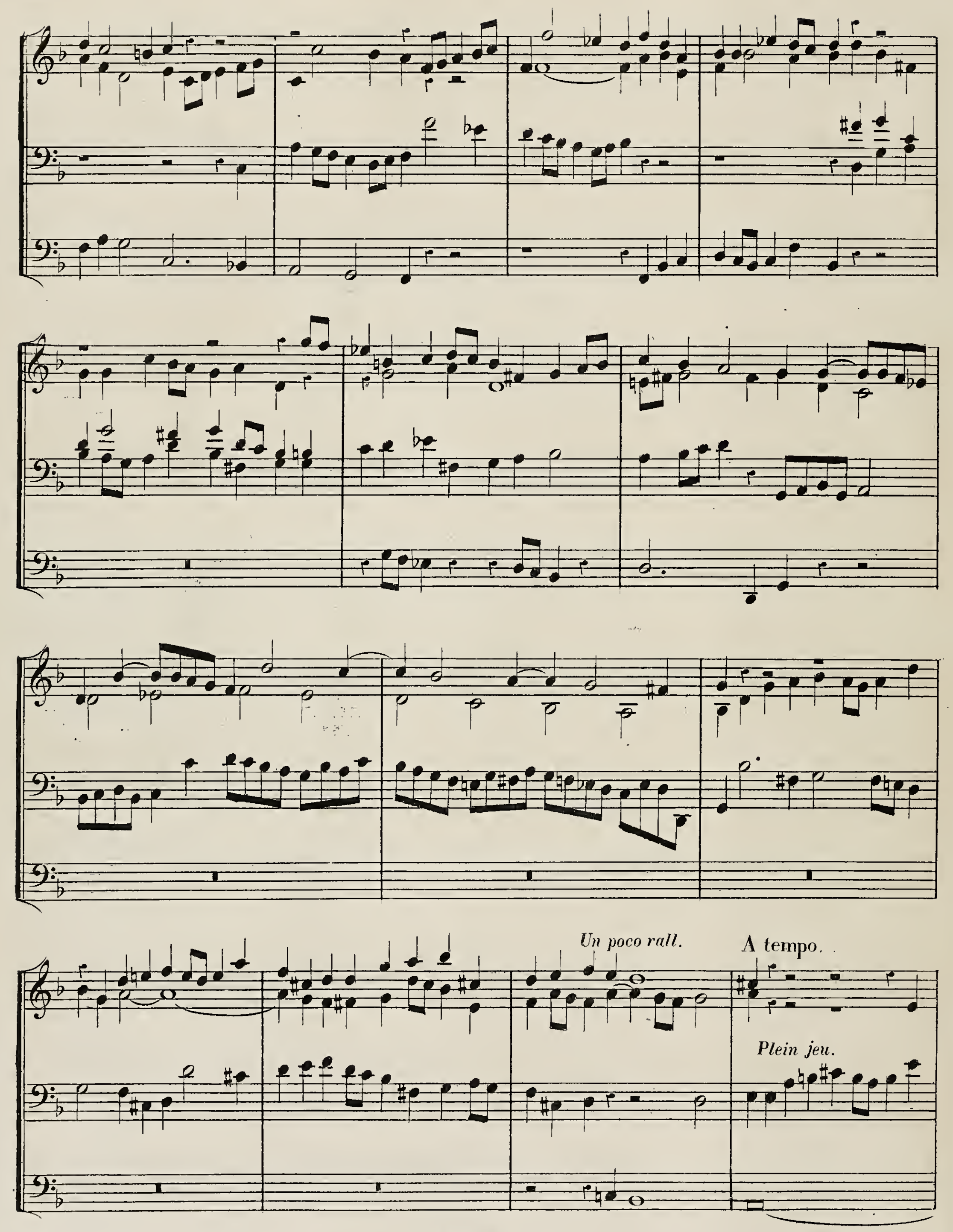
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

FUGUE EN RÉ MINEUR

POUR ORGUE. Ls. NIEDERMEYER.







Un poco rall.
A tempo.
Plein jeu.


Più lento.
Trompettes et Bombarde.
Lento assai.
Jeux de fonds.

2e Année. — N° 2. 15 Mai 1858.

LA MAITRISE

JOURNAL DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Cie, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Cie**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 2801.

SOMMAIRE DU N° 2.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

LA SÉQUENCE DE PAQUES,

« VICTIMÆ PASCHALI LAUDES. »

ET SON AUTEUR.

Nous donnons aujourd'hui la première partie de la notice du R. P. Schubiger sur la séquence de Pâques et son auteur, en regrettant vivement que les limites de notre cadre nous condamnent à mettre un mois d'intervalle entre le commencement et la fin d'un semblable travail. Nous pensons néanmoins qu'après avoir lu ce premier fragment, il ne viendra à l'idée de personne de nous taxer d'exagération pour avoir, dans notre précédente livraison, présenté ce document comme étant du petit nombre de ceux qui sont destinés à répandre dans le domaine de la science des noms et des faits à peu près inconnus et à combler certaines lacunes de l'histoire de l'art musical au moyen-âge. Dès ce moment, nos lecteurs peuvent examiner et juger pièces en mains.

C'est bien là réellement ce qu'on appelle une découverte, non-seulement pour ce qui concerne Wipo, l'auteur de la séquence *Victimæ Paschali*, ce personnage désormais historique et dont nous voyons la figure se dessiner ici pour la première fois, mais encore pour les autres noms mentionnés dans la notice. Rien n'est plus rare, à notre connaissance du moins, que les pièces liturgiques signées. C'est donc une heureuse trouvaille que celle qui fait connaître, outre l'origine authentique de notre séquence, des pièces d'Hermann Contract, du pape Léon IX et d'autres auteurs musiciens des temps reculés. Nous espérons bien que le R. P. Gall Morel, le savant bibliothécaire de l'abbaye d'Einsiedeln, qui, le premier, a mis la main sur ce document précieux, et que le R. P. Schubiger, qui a su le faire si habilement ressortir en l'encadrant dans des détails historiques et biographiques pleins de charme et d'intérêt, nous espérons bien, disons-nous, que ces deux pieux bénédictins ne s'en tiendront pas là et nous donneront la reproduction intégrale de cette pièce au moyen d'un *fac-simile*, comme aussi des indications précises sur différents textes contenus dans d'autres manuscrits.

Plusieurs raisons déjà avaient pu faire soupçonner que la prose *Victimæ Paschali* ne devait pas remonter à une époque antérieure à celle que lui assigne le manuscrit d'Einsiedeln. Selon notre excellent et habile confrère, M. S. Morelot, elle n'a été : 1° que tardivement insérée dans l'office du jour de Pâques, et a fait longtemps partie de celui du mardi de l'Octave pour lequel elle paraît faite, puisqu'elle se rapporte, pour le mode, avec l'*Alleluia* de cet office ; 2° elle n'a pas la forme des plus anciennes séquences, celles de Notker, par exemple, dont les assonances sont en *a*, afin de conserver le plus possible l'impression de l'*Alleluia* dont elles sont une suite (de là le mot de *séquence*) ; 3° enfin, on ne la rencontre pas dans les plus anciens manuscrits.

Que tout l'honneur de cette découverte et de cette publication revienne donc à leurs légitimes auteurs ! Quant à nous, nous leur témoignerons notre respectueuse reconnaissance de ce qu'ils ont bien voulu nous choisir pour être leurs interprètes, et nous nous contenterons d'être l'humble canal par où les trésors de la science

du P. Schubiger et du P. Gall Morel viendront enrichir et féconder les domaines de l'art musical.

Nos lecteurs connaissent déjà le premier ; *la Maîtrise* le leur fera connaître et apprécier de plus en plus. Pour ce qui est du R. P. Gall Morel, bien que nous n'ayons pas eu l'avantage de correspondre avec lui, nous savons que c'est un bénédictin accompli, qui joint à toutes les qualités de l'esprit un caractère plein d'amabilité et d'obligeance. Son érudition est immense ; il connaît à fond les manuscrits de sa bibliothèque ; il en a rédigé un excellent catalogue, et le monde savant dira bientôt les importantes découvertes auxquelles le nom du P. Gall Morel restera attaché.

Située à peu distance de l'abbaye de Saint-Gall, l'abbaye d'Einsiedeln a eu des destinées analogues à celles de sa voisine. Leurs deux bibliothèques sont pour ainsi dire autochtones. Les manuscrits ont été copiés par les moines, sur place, et transmis d'âge en âge au milieu de toutes les révolutions. Toutes les deux ont été incendiées en partie, et celle d'Einsiedeln au moins à deux reprises. Enfin, comme dernier rapprochement, et pour n'avoir rien à envier à Saint-Gall, Einsiedeln, nous le répétons, a trouvé son Martin Gerbert dans le R. P. Anselme Schubiger.

J. d'Ortigue.

P. S. Le Mémoire du P. Schubiger nous a été adressé en allemand ; c'est à un de nos collaborateurs, M. E. Raymond, que nous en devons la traduction. Un autre collaborateur, M. l'abbé Arnaud, très-versé dans la littérature liturgique, a bien voulu se charger de la traduction des deux pièces latines.

Des siècles se sont déjà passés depuis que la résurrection du Rédempteur du monde a été proclamée par les sons joyeux de la séquence : *Victimæ Paschali laudes immolent Christiani;* et maintenant encore on entend retentir ce chant vénérable dans tous les temples catholiques, durant la semaine de Pâques. Chaque prêtre en connaît le texte, chaque admirateur de la musique sacrée sent son âme se remplir d'enthousiasme aux accents de cette mélodie; on ignorait seulement quel pouvait être l'homme inspiré à qui l'on devait ce chant d'un caractère si noble, et qui l'avait fait entendre le premier. Bien que, depuis quatre cents ans, l'on ait ardemment compulsé les dépôts où sont entassés les trésors des connaissances humaines qui gîsent dans la poussière des bibliothèques, afin de découvrir le nom de celui à qui revenait l'honneur de l'inspiration qui a créé ce chant, ce nom ne pouvait être trouvé dans aucune histoire de la liturgie, dans aucun dictionnaire de l'art musical. Malgré tous les obstacles, malgré toutes les difficultés, ce compositeur est enfin connu ; *la Maîtrise* fera connaître la première à ses lecteurs, en s'appuyant sur les faits et les preuves les plus irrécusables, l'auteur de la séquence et quelques détails qui concernent sa personne. Cette découverte a été faite dans les circonstances suivantes :

L'un de mes confrères, le R. P. Gall Morel, bibliothécaire dans le couvent d'Einsiedeln, rassemblant, il y a quelque temps, des fragments d'anciens manuscrits, fut assez heureux pour découvrir environ quarante feuillets qui avaient appartenu à un livre de chant, et qui, depuis un temps immémorial, servaient de gardes à des manuscrits. Il réussit à les nettoyer au point de rendre lisibles plusieurs cahiers. Ces intéressants livres de chant contenaient, avec des hymnes pour tout le cours de l'année, quelques *Gloria in excelsis*, quelques chants de Pâques et de Noël et un certain nombres de séquences. L'écriture du manuscrit paraît dater de la fin du onzième siècle ou au plus tard du commencement du douzième. La notation est en anciens neumes, et consiste en une ligne rouge de *fa* et trois autres lignes sèches tracées dans le parchemin. Mais la particularité la plus remarquable que présentent ces manuscrits, c'est que la plupart sont signés des noms de leurs auteurs. Ainsi, on y voit un *Gloria in excelsis* du pape Léon (*Leonis Papæ*), une séquence de la Sainte-Croix d'Hermann Contract (*Herimanni*), une autre *de beata Virgine Maria* du moine Henri (*Henrici monachi*), un morceau profane avec ce titre : *Versus atque notas Herimannus protulit istas*; et enfin notre séquence, *Victimæ paschali laudes*, signée : *Wipo*. Il est nécessaire de faire remarquer que tous ces auteurs appartiennent à la première moitié du onzième siècle. Le pape Léon n'est autre que le pape neuvième de ce nom, qui s'appelait Bruno, avait été évêque de Toul en Lorraine et qui mourut en 1054. De nombreux écrivains attestent qu'il était un musicien remarquable et qu'il composa un grand nombre de chants. Un écrivain anonyme du douzième siècle (1) certifie que ce saint pape composa un *Gloria in excelsis*.

Il est impossible également de douter que les œuvres signées « Herimanni » ne doivent être attribuées à Hermann Contract, mort aussi en 1054. La séquence de la Sainte-Croix est attribuée à ce compositeur dans un manuscrit de Vienne, écrit par un moine, également auteur de séquences, qui était son contemporain et s'appelait Godeschalcus (2). Il parle du moine Henri comme de son maître, et le cite comme ayant composé quelques cantiques (3). Bien des probabilités se réunissent pour nous faire supposer que le maître de Godeschalcus, et le moine Henri, cité dans notre manuscrit, ne sont qu'une seule et même personne. Enfin, il est certain, comme nous allons le démontrer, que Wipo, auteur de notre séquence, appartient à la même époque.

Peu de détails biographiques sur cet auteur sont venus jusqu'à nous, et pour nous en faire une idée, nous n'avons que les quelques travaux qui nous restent de lui. Nous allons en extraire ce qui se rapporte à sa vie, à ses œuvres musicales et spirituelles, et ranger ces matériaux en ordre chronologique.

Wipo (écrit quelquefois Wippo) était Bourguignon de naissance. Il florissait de 1024 à 1050 et comptait parmi les hommes les plus érudits et les plus habiles de son temps. Il était prêtre et chapelain de cour sous le règne de l'empereur Conrad II et sous celui de l'empereur Henri III (4). Il marquait à la fois comme historien, comme poète et comme musicien. Nous le voyons assister à l'élection de Conrad qui eut lieu en rase campagne entre Mayence et Worms; ce fut une réunion populaire comme il ne se souvenait pas d'en avoir jamais vu (5). Il en revint plein d'enthousiasme avec le prince et le peuple, pour assister à Mayence au couronnement. Le clergé chantait des psau-

---

(1) Apud Pezium Anect., t. I, P. III, pag. 384.

(2) Domnus Herimannus (Contractus) de Sancta Cruce Sequentiam « Grates honos hierarchia » composuisse dicitur (Confer. Gerbert : *De cantu et musica*, II, page 27, nota A).

(3) Ibidem, pag. 26.

(4) Wippo Dei gratia presbyter; servus regalium servorum (*Wippo, in epistola sua ad regem Henricum*) : Non potui in capella senioris mei Conradi frequenter adesse. *Ibid.*

(5) Fit publicus conventus, qualem *me vidisse antea non memini* (Wipo, in vita Conradi Salici ; apud Pistorium Ser. R. g.)

mes pour fêter dignement ce jour, et le peuple faisait entendre des chants qui transportaient Wipo (1). Le couronnement eut lieu, et l'archevêque Aribon émut tout le monde par son discours à l'empereur. Le pontife lui rappela comment Dieu avait permis qu'il tombât dans la disgrâce de son prédécesseur, et comment il avait voulu qu'il redevînt, plus tard, l'objet de ses prédilections; cela était arrivé, ajouta-t-il, afin que le monarque se souvînt que maintenant c'était à lui de pardonner à ceux qui l'avaient offensé. Au nom de l'Église, il lui demanda de remettre toutes les offenses passées et à venir. Ce discours toucha si profondément l'empereur qu'il se mit à pleurer. Le peuple en fit autant, et notre témoin oculaire, Wipo, dit :

Ferreus esset homo qui plangere non potuisset
Quod tantas culpas ignovit tanta potestas.

« Celui-là aurait un cœur de fer qui pourrait ne pas être touché de ce qu'une si grande puissance a pardonné de si grandes fautes. »

En 1025, Wippo écrivit un petit recueil de poésies qu'il nomma *Gallinarium* et qui traitait vraisemblablement des vertus du souverain; ce recueil semble avoir été perdu (2). En 1028, aux fêtes de Pâques, on couronna à Aix, comme roi d'Allemagne, le fils de l'empereur Conrad, Henri III, âgé de onze ans. A cette époque, Wipo composa des *Proverbes* comme pièces de circonstances écrites particulièrement pour le jeune Henri. On doit remarquer dans ces productions, outre la sagesse chrétienne qui inspire le poète, la noble préoccupation de former un prince vertueux (3). Pour atteindre ce but il ne craint pas de dire au jeune prince :

Decet regem discere legem.
Audiat rex quod praecipit lex.
Legem servare hoc est regnare.
Melior est sapientia, quam saecularis potentia.
Pacis bonum omnibus est bonum.
Incendium bellorum, corruptio est morum.
Juvenis animosus senex fit gloriosus.
Qui vacat in juventute turbatur in senectute.
Reges et praesides non decet esse desides.
Mundi rectores aequent cum nomine mores.
Qui viduam defendit ad Christum regem tendit.
Qui vindicat pupillum Deus coronet illum.
Melius est pauperem audire, quam sonitum lyrae, etc.

(Voir la traduction, note *a*.)

(1) Ibant gaudentes, clerici psallebant, laici canebant, utrique suo modo; tantas laudes Deum accepisse ab hominibus una die in loco nondum *comperiebam*. (*Ibid.*)

(2) Wipo mentionne ce recueil dans sa « Vie de l'empereur Conrad »; seulement, par modestie, il n'y mit pas son nom : « *quidam de nostris*, in libello » quem *Gallinarium* vocavit, satyra quarta protulit hunc versum :

Chuonradus Caroli premit ascensoria regis
Talibus indiciis nomen seu gloria regis.

(3) Proverbia Wipponis presbyteri ad Henricum, Conradi imp. filium (Fabricii Bibliotheca latina, t. I, pag. 447).

(*a*) Il est du devoir d'un roi d'étudier les lois.
Le roi doit exécuter ce que la loi prescrit.
Observer la loi, c'est régner.
La sagesse est préférable à la puissance.
Le bien de la paix est un bienfait universel.
Le feu de la guerre produit la corruption des mœurs.

Si les sujets de ces vers nous font connaître Wipo comme prêtre vertueux et éclairé, leur forme, leur mesure et leurs rimes présentent des analogies si frappantes avec la séquence de Pâques, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'une même intelligence a produit les proverbes et la séquence.

Cinq ans plus tard (1033), le roi de Bourgogne mourut. Son domaine revenait à l'empire d'Allemagne, d'après une ancienne convention, et une guerre s'alluma à ce sujet entre l'empereur Conrad et le comte Odo, parent du roi défunt. L'empereur quitta Strasbourg au milieu de l'hiver avec son fils Henri, et, traversant Soleure, se rendit au couvent de Payerne (*Paterniacum monasterium*), où la noblesse et le peuple lui prêtèrent serment de fidélité et où il se fit couronner roi, puis il alla assiéger les châteaux forts de Neufchâtel et de Morat. Wippo qui faisait partie de la suite de l'empereur lui présenta une pièce de cent vers, dans laquelle il avait pris pour sujet les froids excessifs que l'on dut supporter pendant ces différents siéges (1). Cette composition n'a pas été conservée.

En l'année 1035 une expédition eut lieu pour soumettre les peuples riverains de l'Elbe, et l'empereur s'y distingua par sa bravoure et par le courage avec lequel il supporta toutes les fatigues. Là encore, Wippo figura comme poète, dans un recueil de poésies qu'il appela *Breviarium* et célébra l'héroïsme du monarque conduisant lui-même son armée dont il partageait les épreuves au point de se plonger dans les marais les plus bourbeux, quand le métier des armes l'exigeait (2).

Quand l'empereur fut affaibli par l'âge, il donna à son fils, dans l'automne de l'année 1038, le royaume de Bourgogne, et il est probable que Wippo figurait alors parmi les personnes de sa suite. Lui-même nous raconte qu'il faisait partie des réunions publiques et familières du souverain (3); de plus, plusieurs de ses œuvres nous indiquent qu'empêché par la maladie de suivre la chapelle impériale, il séjourna

Un jeune homme courageux devient un glorieux vieillard.
Qui est oisif dans sa jeunesse est agité dans sa vieillesse.
Les monarques et les chefs dérogent en se montrant négligents.
Que ceux qui gouvernent le monde élèvent leurs mœurs au niveau de leur dignité.
Celui qui défend la veuve est sur la voie qui conduit au Christ-roi.
Celui qui venge l'orphelin, que Dieu le couronne !
Il vaut mieux écouter le pauvre que les sons de la lyre.

(1) De qua *nimietate frigoris* « *quidam de nostris* » centenos versus fecit, quos Imperatori praesentavit; in quibus tam mirandae res dicuntur, quod equi in Castris circa Castellum Murat, si pedes infixissent terrae, per teporem diei aliquid moliti, per noctem ita gelati constringerentur, ut nequaquam, nisi securibus et sudibus de terra in circuitu gelata evelli potuissent (De vita Chuonradi).

(2) Unde « *quidam de nostris* » quoddam Breviarium versifice fecit, quod postea Imperatori praesentavit. Ibi legitur, qualiter Imperator interdum in paludibus usque femora stabat, pugnans ipse, et exhortans milites ut pugnarent..... In eisdem versibus Caesar ultor fidei vocatur, et Romanis principibus Tito et Vespasiano comparatur, etc. (*Ibidem.*)

(3) Rex Heinricus... bello et pace *eandem Burgundiam* temperavit cum magnificentia, ubi quae tam pacis quam belli consiliis, conciliis, et conventibus, *quibus interdum ipse interfui*, peregit. (*Ibidem.*)

en Bourgogne pendant quelque temps (1). La cession solennelle du royaume au fils de l'empereur se fit à Soleure, où l'empereur avait réuni autour de lui tous les évêques et tous les princes de la Bourgogne. Après trois jours de conférences générales, la remise du royaume eut lieu au milieu des transports de joie des princes et du peuple qui prêtèrent le serment de fidélité. Les évêques et les princes conduisirent le jeune roi en grande pompe à l'église de Saint-Étienne, qui était alors, à Soleure, la chapelle royale. Les hymnes et les chants de joie y retentirent; le peuple y prit part et fit entendre ce cri :

Quod pax pacem generaret, si rex cum Caesare regnaret (2).

En l'année 1039, l'empereur termina sa vie à Utrecht. Wipo ne se trouvait pas près de lui à ce moment. Il était en Bourgogne, et il fut instruit de cette perte par Henri, évêque de Lausanne, et par les autres seigneurs bourguignons qui accompagnèrent la dépouille mortelle de l'empereur d'Utrecht à Spire, où se célébrèrent les funérailles. La douleur de Wipo fut grande (3); peu après il composa sur les morts un chant de deuil, qu'il présenta la même année au roi Henri, qui se trouvait alors dans la ville de Constance. La forme de la poésie indique clairement que ces vers étaient destinés à être chantés; malheureusement la mélodie n'a pu en être retrouvée (4).

I.

Qui vocem habet serenam, hanc proferat cantilenam
De año lamentabili et damno ineffabili,
Luget omnis homo, forinsecus et in domo,
Suspirat populus dominum, vigilando per somnum.
Rex Deus, vivos tuere, et defunctis miserere.

II.

Año quoque millesimo nono et trigesimo
A Christi nativitate nobilitas ruit late
Et Caesar caput mundi, et cum illo plures sumi,
Occubuit Imperator Cunradus legis amator.
Rex Deus, vivos tuere, et defunctis miserere.

III.

Eodem fere tempore occasus fuit gloriae,
Ruit stella matutina Chunelinda regina,
Heu quantum crudelis años, corruerat Herimaños,
Filius Imperatricis, Dux timidus inimicis,
Ruit Chuno Dux Francorum, et pars magna seniorum.
Rex Deus, etc.

IV.

Imperatoris gloria sit nobis in memoria,
Et recenti mentione, vivat vir indolis bonae.
Fiat dominator probus, frequenti carmine novus,
Praeclara fama post mortem, vitae praestet hunc consortem.
Rex Deus, etc.

V.

Regum sanguine genitus, omnes praecellit penitus,
Gloriosus in persona, pulcher sub sua corona,
Sceptrum, regnum, imperium, nulli erat plus congruum :
Rem publicam honestavit, hujus causa laboravit.
Rex Deus, etc.

VI.

Postquam replevit Franciam, per pacis abundantiam,
Mitigavit Alemaños et omnes regni tyrannos,
Saxonibus et Noricis imposuit fraena legis,
Vidit sua magnalia probabilis Italia.
Rex Deus, etc.

VII.

Roma subjecit se primum a sumo usque ad imum,
Experti sunt Raveñates in bello suo primates,
Sentiebant Veronenses invicti Caesaris enses,
Hesperia se prostravit imperanti supplicavit.
Rex Deus, etc.

VIII.

Reversus Alemañiam invenerat calumniam,
Quam hic dissipavit Caesar, ut ventus pulveris instar,
Omnes simul perierunt, qui praedatores fuerunt,
Et cives praestantissimi idcirco facti sunt exulaei.
Rex Deus, etc.

IX.

Nil moratus Imperator, pacis ubicumque dator,
Bellum intulit paganis, ne noceret Christianis,
Non defendit eos palus, nulla fuit aquis salus,
Bene coercebat Sclavos, Barbaros et omnes pravos.
Rex Deus, vivos tuere, et defunctis miserere.

(Voir la traduction, note *b*.)

(1) Dans son Panegyricus, Wipo engage le roi à se rendre en Bourgogne : Irradias *patriam*, si tu modo viseris illam et *huc* bene venias, *hic* omnia prospera cernas. Les historiens allemands en infèrent que Wipo était bourguignon de naissance. (Pertz et Giesebrecht, Histoire de l'empire allemand, 1858.)

(2) Wipo in vita Conradi Salici.

(3) Sicut *percepimus*, referente Episcopo Henrico *Lausanensi cum caeteris Burgundionibus*, qui illum de obitu usque sepulturam proseeuti sunt. (*Ibidem.*)

(4) Pro quo « *quidam de nostris* » CANTILENAM LAMENTATIONUM fecerat, quam postea filio suo, Henrico Regi in Constantia civitate praesentavit. (*Ibidem.*)

I.

(*b*) Que celui qui a conservé une voix calme fasse entendre ce chant funèbre sur une année lamentable et une perte qui surpasse toute expression. Il n'est pas un homme qui ne la déplore, soit en public, soit à son foyer. Le peuple, dont l'esprit veille même pendant son sommeil, soupire sans cesse après son seigneur.

Dieu, roi des humains, protégez les vivants et ayez pitié des morts !

II.

L'an mil trente neuf de la Nativité du Christ, la noblesse n'offrit plus au loin qu'une vaste ruine, car César, chef principal de l'univers, l'empereur Conrad, l'ami des lois, succomba, et avec lui une foule de grands personnages.

Dieu, roi des humains, etc.

III.

Presque à la même époque, la gloire pencha vers son couchant. L'étoile du matin, la reine Chunelinde, fut précipitée au tombeau. Hélas, quelle année cruelle ! Hermann, fils de l'impératrice, prince débonnaire envers ses ennemis, avait été moissonné par la mort; Chunon, duc de la France germanique, périt aussi, ainsi qu'un grand nombre de seigneurs.

Dieu, roi des humains, etc.

IV.

Que la gloire de l'Empereur soit gravée dans notre mémoire, et que cet hommage rendu à sa mort récente fasse vivre le souvenir d'un héros doué d'un si excellent caractère! Que des chants souvent renouvelés montrent ce sage monarque comme un souverain toujours nouveau ; que son illustre renommée, après le trépas, le mette en pleine possession de la vie !

Dieu, roi des humains, etc.

V.

Issu du sang royal, il est évidemment supérieur à tous les autres hommes. Rehaussant sa dignité par la gloire, beau sous sa couronne, à nul autre mieux qu'à lui ne pouvaient convenir le sceptre, la royauté, l'empire. Il rendit prospère la chose publique, qui fut le but de ses travaux.

Dieu, roi des humains, etc.

VI.

Quand il eut comblé la France germanique de l'abondance des

L'histoire ne nous dit pas combien de temps ce chant, qui nous reporte si vivement aux chants royaux de l'époque de l'empire des Francs, aux Clotaire, Carloman, Louis, fut conservé dans la mémoire du peuple; mais plus que probablement, il fut propagé par les chanteurs populaires qui étaient déjà si nombreux sous Henri III (1). Qui sait combien de fois ce chant a retenti dans les villes et dans les châteaux de la Bourgogne et de l'Allemagne? Quoi qu'il en soit, ce chant doit rester comme un gracieux souvenir de notre prêtre chanteur de la Bourgogne.

P. A. Schubiger.

(*La suite au prochain numéro.*)

---

biens de la paix, il assouplit les Allemands et tous les tyrans du royaume. Il soumit au frein des lois les Saxons et les Tyroliens, et l'illustre Italie fut témoin de ses hauts-faits.

Dieu, roi des humains, etc.

VII.

Rome s'inclina devant lui la première, depuis le plus noble jusqu'au plus obscur de ses enfants. Les grands de Ravenne éprouvèrent sa puissance dans la guerre qu'ils lui firent; les Véronnais sentirent le poids des épées de César; l'Hespérie se jeta à ses pieds et reçut ses ordres en suppliante.

Dieu, roi des humains, etc.

VIII.

Revenu en Allemagne, il s'était trouvé en face d'une révolte. César la dissipa comme le vent chasse la poussière. Tous ceux qui avaient commis des pillages périrent à la fois, et des citoyens du plus haut rang furent envoyés en exil.

Dieu, roi des humains, etc.

IX.

Après avoir partout rétabli l'ordre, l'Empereur porta sans retard la guerre aux payens, pour qu'ils n'en fissent pas une funeste aux chrétiens. Ni les marais, ni les rivières, ne purent les mettre à l'abri de ses coups. Il réprimait les Slaves, les autres barbares et tous les pervers.

Dieu, roi des humains, protégez les vivants et ayez pitié des morts!

(1) Quand le roi Henri se maria à Ingelheim avec Agnès, fille du duc d'Aquitaine (1043), on réunit en ce lieu une grande quantité de chanteurs et de musiciens qui devaient célébrer ce grand jour.

DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE

A ROME.

Une Revue qui paraît à Rome sous le titre d'*Analecta juris pontificii,* a publié dernièrement une *Circulaire* du Cardinal-Vicaire au clergé romain *sur la musique ecclésiastique,* à laquelle est annexée une *Instruction pour les maîtres de musique,* commentant et développant quelques-uns des points énoncés dans la Circulaire. Ces deux pièces, qui remontent au mois de novembre 1856, et sur lesquelles l'attention du public de ce côté-ci des Monts n'avait point été encore appelée, ont été reproduites par le journal *l'Univers* dans son numéro du 5 février dernier. Un de nos amis, qui a eu l'occasion d'étudier sur les lieux et par lui-même l'état de la musique religieuse à Rome, veut bien nous adresser quelques observations que lui a suggérées cet acte de l'autorité ecclésiastique. J. d'Ortigue.

—

La *Notification* du Cardinal Patrizi constate une fois de plus combien sont devenus scandaleux les abus auxquels donne lieu l'emploi de la musique dans les églises de Rome. Ces abus sont exactement les mêmes que ceux auxquels l'éminentissime prélat avait prétendu mettre un terme par sa notification du 16 août 1842, abus qui ne font d'ailleurs que continuer ceux dont l'administration ecclésiastique de Rome n'a cessé de se plaindre depuis plus de deux siècles (1), sans avoir pu encore en tarir la source et dont nous avons pu apprécier la nature et l'étendue à une époque fort voisine encore de la promulgation de cette dernière ordonnance. Celle que l'on vient de nous faire connaître aura-t-elle plus d'efficacité? C'est ce dont il est permis de douter, et voici quelques-unes des raisons qui nous portent à le croire.

On se tromperait si l'on croyait que, à la prendre en masse, la musique qui s'exécute dans les églises de Rome a ce caractère profane et inconvenant qu'on lui reproche souvent et qui ressort assez clairement des termes de la circulaire de Son Éminence. Il faut reconnaître, au contraire, qu'en général la musique exécutée par les différentes chapelles des basiliques et des chapitres de la Ville éternelle, avec le seul accompagnement de l'orgue, est d'un style convenable et analogue à sa destination, bien qu'exécutée la plupart du temps avec une négligence vraiment scandaleuse. Plusieurs des dispositions de la Circulaire font allusion à cet état de choses, notamment celle qui concerne l'emploi du bâton de mesure, dont les maîtres de chapelle de toute l'Italie se servent d'une manière faite pour révolter les auditeurs les moins difficiles. Cette manière brutale de marquer la mesure en frappant à coups redoublés sur un pupitre est le résultat, croyons-nous, d'un défaut presque absolu de préparation, ou au moins d'une préparation très-insuffisante à l'exécution de la musique, et aussi de la mauvaise disposition des *cantorie* ou tribunes dans lesquelles les exécutants, chantres et organiste, sont généralement groupés d'une manière très-vicieuse.

Quant aux grands scandales de la musique religieuse, il sont exclusivement réservés pour les jours de grandes solennités, fêtes patronales, offices extraordinaires, etc., dont on veut rehausser la pompe par l'exécution de musique *concertée*, c'est-à-dire à grand orchestre. Les dispositions prises par le Cardinal-Vicaire font parfaitement toucher au doigt les abus auxquels donne lieu l'exécution de ces sortes de musiques, dues le plus souvent à quelqu'un de ces talents en herbe qui trouvent commode d'expérimenter *in anima vili* aux dépens des choses saintes. Et néanmoins il est visible que cette porte laissée ouverte par Son Éminence, dès le premier article de sa Circulaire, comme déjà dans la Notification de 1842, doit, aussi bien que par le passé, donner issue aux abominations que l'on voudrait bannir du sanctuaire. Pour qui connaît l'état des esprits à Rome et en Italie, en fait d'art religieux, il est évident qu'il ne suffit pas de promulguer des instructions, très-sages assurément, mais nécessairement vagues et sans développements suffisants, comme celle qui accompagne la Circulaire, pour ramener les compositeurs au sentiment de leurs de-

---

(1) Qu'il nous suffise de rappeler la bulle *Piæ sollicitudinis* d'Alexandre VII (1657); l'ordonnance de la Congrégation de la Sainte-Visite (1665); les décrets d'Innocent XI et d'Innocent XII (1678 et 1692); l'Encyclique de Benoit XIV, à l'occasion du jubilé (1749), etc.

voirs. C'est l'éducation des artistes qui est à refaire *ab ovo*, et nous ne voyons pas que personne se soit préoccupé jusqu'à présent d'y pourvoir. Au contraire, le mal, dans ces dernières années, est allé sans cesse croissant, à ce point que la véritable notion du style *alla Palestrina*, toujours théoriquement considéré à Rome même, malgré la pratique contraire, comme le style classique et normal pour l'usage ecclésiastique, est complétement oblitérée. La chapelle Sixtine, qui était restée, malgré sa trop réelle décadence du côté de l'exécution, l'asile inviolable de la grande musique chrétienne, fait entendre aujourd'hui des compositions qui, telles que celles de son dernier directeur, l'abbé Joseph Baini, forment une cruelle disparate avec les pures inspirations d'un Palestrina ou d'un Vittoria. Et ce qu'il y a de plus déplorable, c'est que personne, parmi ceux qui font autorité aux yeux du public, n'hésite à ranger parmi les œuvres musicales *alla Palestrina*, et même à mettre au-dessus des produits de l'art ancien, ces compositions bâtardes qui n'ont de palestrinien que l'emploi exclusif des voix, mais dans des conditions d'harmonie et de tonalité radicalement destructives du caractère propre à ce style.

Comment s'étonner d'un pareil état de choses dans un pays où l'étude et la pratique du plain-chant sont abandonnées à ce point que l'autorité ecclésiastique, dans une ordonnance destinée à parer aux abus de la musique, n'ose prendre sur elle de recommander impérativement l'usage d'un chant prescrit pourtant par la discipline générale de l'Église, et se contente d'émettre à ce sujet un vœu timide et à peine énoncé? Et cependant, outre les motifs généraux qui sembleraient devoir faire prendre sur cette matière des mesures sérieuses et efficaces (rien ne prouve mieux que l'état de la musique religieuse à Rome la dégradation dans laquelle tombe nécessairement cet art, là où le plain-chant n'est plus cultivé), il s'agissait pour Son Éminence, dans cette partie de sa Circulaire, de mettre fin à l'un des abus les plus singuliers et, qu'on nous permette de le dire, les plus grotesques, auxquels ait donné lieu l'abandon du plain-chant. Rien ne peut donner une idée, à ceux qui n'ont point assisté aux offices dans les églises de Rome, de la « précipitation indécente, » signalée par le Cardinal-Vicaire, avec laquelle sont débitées, sur une espèce de formule banale et d'une rare insignifiance, les parties de la liturgie qui ne se chantent point en musique. Car enfin, dans un service religieux aussi compliqué que l'office catholique, on ne peut pas mettre de la musique partout, et comme les maîtres de chapelle modernes, au moins dans leurs grands jours, ne se font pas faute de développer leurs idées, même aux dépens de la grammaire, il faut bien se rattraper par quelque endroit.

Telle qu'elle est cependant, la Circulaire du Cardinal-Vicaire et l'instruction qui y est annexée est un monument remarquable de la sollicitude de l'autorité ecclésiastique sur la musique sacrée. Les principes qu'elle pose, les règles qu'elle prescrit, puisés dans les traditions ecclésiastiques et dans le bon sens, sont ceux de toute réforme sérieuse en cette matière. Pourquoi faut-il que des concessions, sans doute nécessaires au regard des circonstances, mettent en péril le succès d'aussi louables intentions, et que l'emploi de l'orchestre, quoique réduit en principe à « l'état de simple tolérance, » menace de faire reparaître tous les scandales dont on voulait conjurer le retour? Pourquoi ne revient-on point purement et simplement à la règle du concile de Milan : « *Organo tantum in Ecclesia locus sit*, » règle incomplète encore sans doute, mais qui suffit à elle seule pour prévenir beaucoup d'abus? Sans doute lorsque saint Charles, au XVIe siècle, formulait cette règle, l'orchestre, à peine dans l'enfance, ne laissait guère deviner ce qu'il serait un jour, soit en lui-même, soit dans son application à la musique d'église. Lorsque, dans le siècle suivant, le maître de chapelle de Louis XIV, Henri Dumont, croyait devoir se démettre de ses fonctions plutôt que de consentir à une innovation qui lui semblait peu en harmonie avec la gravité ecclésiastique, la composition de l'orchestre de la chapelle de Versailles ne ressemblait guère à celle des orchestres de nos jours. Et pourtant qui pourrait nier que, très-généralement du moins, les faits ont donné raison à ces prohibitions et à ces répugnances? Qui pourrait contester que l'introduction de l'orchestre dans l'église, tolérable dans certaines circonstances, a néanmoins pour effet de rapprocher plus ou moins la musique qui s'y fait entendre de la musique dramatique, et établit ainsi, de l'une à l'autre de ces deux formes de l'art, une pente sur laquelle il est moralement impossible de ne pas se laisser glisser, surtout alors que le maître de chapelle a fait ses preuves au théâtre ou aspire à les faire? On ne saurait donc trouver mauvais que l'autorité ecclésiastique prenne des mesures contre une confusion préjudiciable à la dignité du culte, et l'on doit regretter qu'en ne les prenant pas plus radicales elle s'expose à manquer son but.

QUELQUES APERÇUS SUR LE CHANT,

dans ses rapports avec la liturgie,

PARTICULIÈREMENT

DANS L'ÉGLISE DE LYON.

Au Rédacteur en chef de LA MAITRISE.

Monsieur,

Dans les premiers numéros de votre journal, vous avez tracé l'histoire des maîtrises, histoire pleine d'intérêt, dont la connaissance est indispensable à tous ceux qui veulent aborder le sujet controversé de la musique religieuse.

Je n'examine pas à quel point certains esprits prévenus pourraient se croire autorisés à tirer, de certaines phrases isolées de votre travail, des conséquences bien éloignées de vos conclusions générales. Par exemple, sur la question de savoir *quelle a été l'utilité des maîtrises*, voici vos propres paroles : « Plusieurs siècles après, lorsque l'organisation des maîtrises se fut profondément modifiée, et lorsque l'art mondain se fut de plus en plus éloigné de l'art ecclésiastique, les maîtrises étaient encore les seuls établissements où se formaient les artistes destinés à la culture de la musique profane. » Il est certain que quelques individus pourraient vous dire : — Oui, ceci est de toute vérité : les maîtrises ont rendu les plus grands services à l'art musical profane. De nos jours même, l'Opéra ne doit-il pas quel-

ques-unes de ses illustrations à une espèce de maîtrise, à l'école de Choron? Donc, pour pourvoir les théâtres de solistes et de choristes, ayons des maîtrises.

Mais qui ne voit, Monsieur, qu'en raisonnant de cette manière, on substituerait la question subsidiaire à la question principale? Quel est le catholique à l'esprit de qui il peut venir que l'Église soit elle-même chargée de propager et d'encourager ce que l'Église défend? En reconnaissant que les maîtrises ont été utiles non-seulement à l'art religieux, mais encore à l'art profane, vous n'avez fait que constater une vérité devenue banale, tant l'histoire s'est chargée de la mettre en évidence, à savoir que l'art mondain n'existe, ne vit, ne se soutient que grâce à l'art religieux.

D'ailleurs, quant à cette alliance des maîtrises avec l'art profane, on ne saurait oublier avec quelle sévérité vous l'avez condamnée lorsque vous avez dit : « Elles (les maîtrises) avaient commis une grande faute, la plus grave qu'on ait le droit de leur reprocher : elles s'étaient laissé envahir par l'art profane, désormais triomphant, et ne l'avaient pas même arrêté à la porte du sanctuaire; bien plus, elles avaient chassé, autant qu'elles l'avaient pu, l'art religieux lui-même, et ne lui avaient laissé qu'une place subalterne et dédaignée dans ces temples où il avait régné (1). »

Donc, il est non moins évident qu'en prêchant aujourd'hui une croisade pour la cause du rétablissement des maîtrises, vous n'avez nullement en vue celles dont vous venez de parler, mais bien des maîtrises constituées tout autrement; car, ainsi que vous le dites fort bien, les maîtrises aujourd'hui ne peuvent être « ni les écoles ecclésiastiques de Charlemagne et de Gerson, ni les psalettes des XVIIe et XVIIIe siècles. Elles doivent borner leur horizon, *se renfermer dans le sanctuaire*, et, dans une situation plus modeste, avec un objet plus spécial, *se consacrer exclusivement à la culture de l'art ecclésiastique et religieux, en prenant pour base l'étude du plain-chant, forme sacramentelle de la liturgie chantée*, et dont se doivent inspirer toutes les mélodies qui retentissent dans le temple. Là s'arrête leur tâche.... (2). »

I.

« Les maîtrises propagèrent dans toute l'Europe chrétienne le chant ecclésiastique. »

Voilà ce que vous dites encore, Monsieur. En effet, le chant ecclésiastique fut propagé, formé, porté à sa perfection par les écoles cléricales des premiers siècles qui ne ressemblaient pas aux maîtrises des derniers, telles que vous les avez caractérisées. Les premières se bornèrent au plain-chant, et cherchèrent non pas à satisfaire les sens mais à donner aux cérémonies la décence et surtout la gravité. Une école de ce genre existait à Lyon où la primatiale et son enseignement rayonnaient sur les écoles des paroisses de la ville et du diocèse. Sans remonter même à l'apogée de cette illustre métropole au XVIIe siècle, il est certain qu'avant l'installation de la maîtrise de Saint-Jean par Mgr de Bonald, la Manécanterie n'avait cessé de former de véritables chantres ecclésiastiques, ne connaissant, il est vrai, ni Palestrina, ni Beethoven, mais conservant avec soin les traditions du plain-chant. Les offices étaient exécutés dans les meilleures conditions, par les chanoines (1), les chapelains et le petit séminaire, c'est-à-dire par une réunion considérable de voix à l'unisson, de différents registres et timbres. La maîtrise actuelle, bien dirigée, composée d'éléments moins variables que tant d'autres, puisque les chantres et le maître de chapelle lui-même font partie du clergé, secondée par un organiste habile et respectant les convenances, a été jusqu'à présent à l'abri d'une invasion désordonnée de la musique profane. Malgré cela, cette division du chœur en deux fractions, l'une qui fait de la musique, l'autre qui a l'air d'accomplir une tâche d'un ordre inférieur en se bornant au plain-chant à l'unisson, a rompu l'unité primitive, amené la décadence de quelques rites spéciaux et l'introduction de quelques pièces étrangères à la liturgie du diocèse. Car, pour placer ici une observation importante, il n'est que trop vrai que les maîtrises, infidèles à leur origine et devenues mondaines de religieuses qu'elles étaient, ont plus d'une fois désorganisé les rites, altéré, chez les fidèles et même chez une partie du clergé, le goût et la science des choses liturgiques, installé dans le sanctuaire un concert permanent, appât pour les curieux et les oisifs, mais peu édifiant pour les âmes pieuses. Les maîtrises dont je parle ont mis l'accessoire à la place du principal, subordonné le prêtre et le sacrifice aux exigences musicales, et, même au point de vue de l'art, elles ont engendré un abus et un contresens avec les lois de l'acoustique, en introduisant sous les voûtes retentissantes de la plupart des églises les instruments qui veulent être entendus de près, en annihilant l'effet des orchestres et des voix dans les profondeurs architecturales qui les font paraître grêles et insuffisants.

Je ne parle pas des autres églises de Lyon, où les organistes se prodiguent avec un entrain et une *furia* que l'on ne peut expliquer que par l'attrait de cette nouveauté, que par cette ardeur inhérente à la nature humaine de goûter le fruit défendu. Quant aux chanteurs et même aux chanteuses (il ne s'agit plus du clergé), la fantaisie les domine et va quelquefois jusqu'à leur faire supprimer le texte des offices pour le remplacer par des morceaux en français fort peu liturgiques (2). Laissons ces détails, ils seraient inutiles : voici quelque chose venant de plus loin à l'appui de ces réflexions.

M. Julien Martin, en parlant de l'état de la maîtrise du Mans en 1820 (3), dit qu'on venait de vingt lieues à la ronde

(1) *La Maîtrise*, 1re année, col. 5 et 6.
(2) *Ibid*. col. 52.

(1) D'après les décrets du concile de Basle, les chanoines devant, par leur état, chanter les louanges de Dieu, manquent à leur vocation s'ils demeurent muets dans leurs stalles et dédaignent de concourir au chant des offices. Le concile de Bordeaux, en 1583, déclara qu'ils ne pourraient se dispenser de cette obligation.

(2) A la messe solennelle de Noël, en 1856, l'offertoire fut remplacé par le noël d'Adolphe Adam, chanté par le premier ténor du théâtre dans une des premières paroisses de la ville. Dans une autre église, cette année, on a transporté aussi à la place de l'offertoire un *Pater* en français. Quand on fait de la musique pendant la messe, ou les fidèles ne l'écoutent pas, et alors il est inutile d'en faire, ou ils l'écoutent et alors ils ne suivent pas la messe qui n'est plus que le prétexte d'un divertissement musical.

(3) *Gazette musicale* du 14 février 1841.

pour entendre aux fêtes principales *la musique de la cathédrale*. Six ans après, cet état florissant cessa par la retraite ou la mort des artistes. Alors probablement on ne vint plus aux fêtes dans lesquelles la piété n'entrait que pour une dose inférieure à celle du dilettantisme. A Lyon depuis plusieurs siècles, on vient aussi de vingt lieues à la ronde, à Saint-Jean et à Fourvières, non pour assister à un spectacle, non pour entendre un concert, mais pour recevoir la bénédiction de l'archevêque et pour satisfaire une dévotion réelle. La musique n'est pour rien dans cet empressement; il lui survivra comme il l'a précédée.

Dans le monde artiste, comme dans le monde religieux, on blâme avec raison certains usages burlesques du moyen-âge, les pièces *farcies*, les messes dont le thème était une chanson grivoise. D'où vinrent ces usages? de l'abus du contrepoint, et d'où vint l'abus du contrepoint, si ce n'est de l'abus des maîtrises! et remarquez que l'église de Lyon en fut préservée parce qu'elle s'obstina à maintenir l'exclusion des orgues et du contrepoint.

« La musique facile et légère, dit M. Halévy (1), forçait la main aux chapelains et entrait dans l'église bras dessus, bras dessous avec le contrepoint qui la couvrait et la déguisait sans la masquer. »

A Lyon, en effet, jusqu'à la fin du siècle dernier, jusqu'à ce que Mgr de Montazet eût employé les armes séculières pour rompre les anciennes règles, non-seulement il ne fut question ni de musique, ni d'instrument, mais encore l'usage s'était conservé de chanter les offices sans livres et de mémoire, usage qui rendait impossibles les changements brusques de la liturgie. Cet usage ne s'étendait qu'aux chants du chœur à la messe; le graduel et le trait étaient inscrits sur des tablettes. Un clerc les portait au prêtre qui devait les chanter en les tenant appuyées contre sa poitrine et le bas soutenu par les deux mains, comme on a coutume de porter le livre d'or des évangiles à celui qui doit le réciter. Plus anciennement au lieu de tablettes on se servait de rouleaux, *Rotuli*, d'où les acolytes avait conservé le nom de *Rollets*.

Morel de Voleine.

(*La suite à un prochain numéro.*)

LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET INSTRUMENTALE

A L'ABBAYE D'EINSIEDELN.

« Voici une spécialité qui n'appartient qu'aux Pères d'Einsiedeln : tous sont musiciens. Parmi les société religieuses qui ont fait de puissants efforts pour tirer la musique de l'ornière où elle se traine encore aujourd'hui aux pieds de quelques musiciens d'opéra, les Bénédictins d'Einsiedeln ont droit à la reconnaissance des vrais artistes. Fidèles aux traditions de leurs plus illustres Pères, ils ont depuis des siècles assigné à la musique son véritable rôle, celui de célébrer par des combinaisons infinies les louanges de l'infini.

« Dès le xe siècle, une des plus honorables fonctions à l'abbaye, est celle de Chantre (*cantor*); c'était une sorte de diapason vivant qui imposait à tout le chœur l'unité de sa voix. L'orgue vint ensuite suppléer aux sons de la voix humaine. Mais les voix et l'orgue ne sont pas le seul orchestre d'Einsiedeln : les instruments à vent et à cordes y sont parfaitement et artistement maniés.

« Des cinq jeux d'orgues qui avaient été placés dans l'immense église de l'abbaye au XVIe siècle par le prince-abbé Augustin Ier, il n'en reste que trois. Fallait-il qu'au XVIIIe siècle la révolution s'en prît au clavier de cet innocent instrument! c'est toujours une main exercée qui se pose sur le clavier des orgues d'Einsiedeln, et qui, dans certaines circonstances solennelles exécutent parfois des dialogues ravissants... On trouverait aujourd'hui parmi eux des artistes jeunes et vieux, capables d'en remontrer à tous ceux de certaines grandes villes où l'école de l'orgue, école éminemment savante et mélodieuse à la fois, fait place à celle du piano, dont l'élégant tapage se prête difficilement à la majesté.

« Les laïques prêtent le secours de leurs talents dans les symphonies et dans la musique d'orchestre proprement dite, non pas que les religieux dédaignent de s'y adjoindre; au contraire, si l'on compte parmi eux un organiste par six religieux, on trouvera un bien plus grand nombre d'autres instrumentistes, qui tous se font un devoir et un honneur de prendre part à l'exécution des principales pièces d'orchestre. Et pourquoi donc les hommes d'art et de prière manqueraient-ils la meilleure occasion de prouver par eux-mêmes les hautes destinées de la musique? Tout ce qui vient de l'infini doit retourner à sa source....

« Les archives musicales se composent en grande partie des œuvres contemporaines des Pères du couvent. Or, ces hommes se partagent en deux écoles : c'est presque l'histoire de Gluck et de Piccinni. Les jeunes sont gluckistes naturellement, puisque la jeunesse est du parti du mouvement, et que le mouvement musical aujourd'hui c'est l'école allemande, grave, forte d'harmonie et de combinaisons. L'archiviste de la chapelle, qui tient sous clé bon nombre de collections musicales, a fait un choix des compositions religieuses de Léo, Durante, Marian-Müller (prince-abbé d'Einsiedeln), Bach, Haydn, Haendel, Mozart, etc.

« Le Père Schubiger, actuellement maître de chapelle d'Einsiedeln, a droit à la reconnaissance des amis de l'art et surtout des pieux serviteurs de Marie. Cet habile compositeur a livré au public un recueil de trente beaux airs adaptés à trente cantiques en l'honneur de la Sainte Vierge. Ce petit ouvrage, en tout digne de l'estime des connaisseurs, porte le titre de *Roses de Marie*, et en est à sa quatrième édition en Allemagne, outre qu'il a été reproduit en France et en Espagne. »

(Extrait d'un petit livre intitulé : *Précis historique de l'abbaye et du pèlerinage de Notre-Dame-des-Ermites*, Einsiedeln et New-York, 1856.)

ENCORE QUELQUES MOTS SUR LE PÉDALIER

DE M. WOLFF.

Ainsi que nous l'avions prévu (voir le numéro du 15 décembre 1857, p. 139), l'utilité de cet instrument a été bien vite reconnue. Les organistes peuvent enfin consacrer le temps nécessaire à l'étude si difficile de la pédale, et les pianistes compositeurs entrevoient les ressources nouvelles qui leur sont offertes. La maison Pleyel a peine à suffire aux nombreuses commandes qui lui sont faites, et M. Wolf, son chef, a pris des brevets d'invention pour la France et pour l'étranger. Il vient de charger un jeune pianiste, M. Georges Pfeiffer, d'aller à Londres faire connaître cet instrument qui, comme nous l'avons dit précédemment, est indispensable au musicien et à l'amateur pour s'initier à la connaissance des œuvres nombreuses écrites par les grands maîtres des XVIIe et XVIIIe siècles pour l'orgue et pour le clavecin, avec pédales obligées.

Le pédalier, nous le croyons, sera apprécié en Angleterre, ce pays où, à côté d'un public trop esclave de la mode, on rencontre en plus grand nombre peut-être qu'ailleurs des esprits sérieux, dévoués au culte du beau, et comprenant l'importance des études classiques. Comme spécimen des effets particuliers qui peuvent résulter de l'adjonction du pédalier au piano, nous donnons aujourd'hui en supplément à nos abonnés un prélude composé par M. Georges Pfeiffer.

L. Niedermeyer.

(1) Préface du *Dictionnaire de musique* des frères Escudier, 1854.

J.-L. Heugel, éditeur responsable.

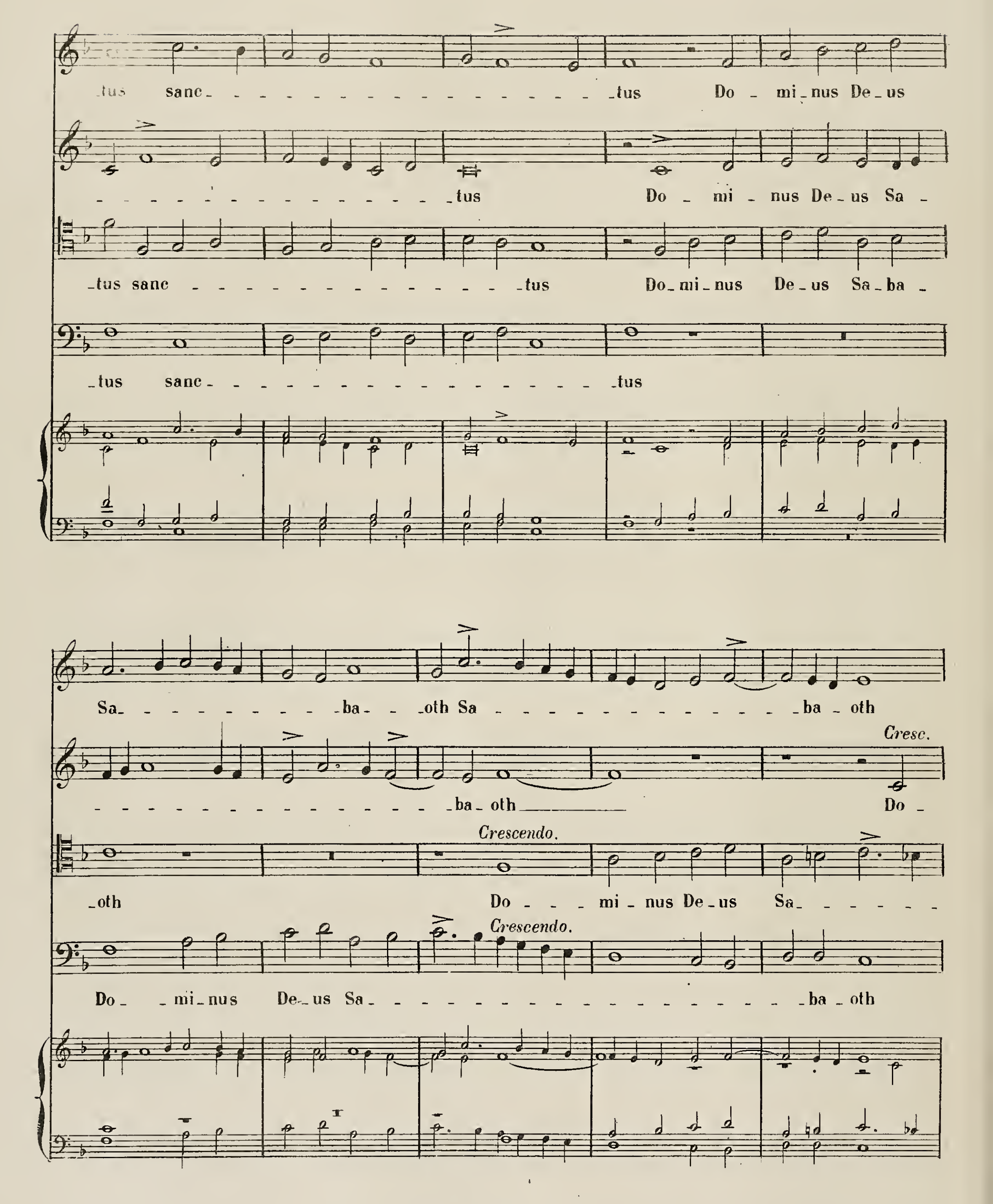

SANCTUS
ET
BENEDICTUS
de la Messe:
ÆTERNA CHRISTI MUNERA,
à
quatre voix,
PAR
PALESTRINA
Prix: 6f.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D'ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

SANCTUS ET BENEDICTUS

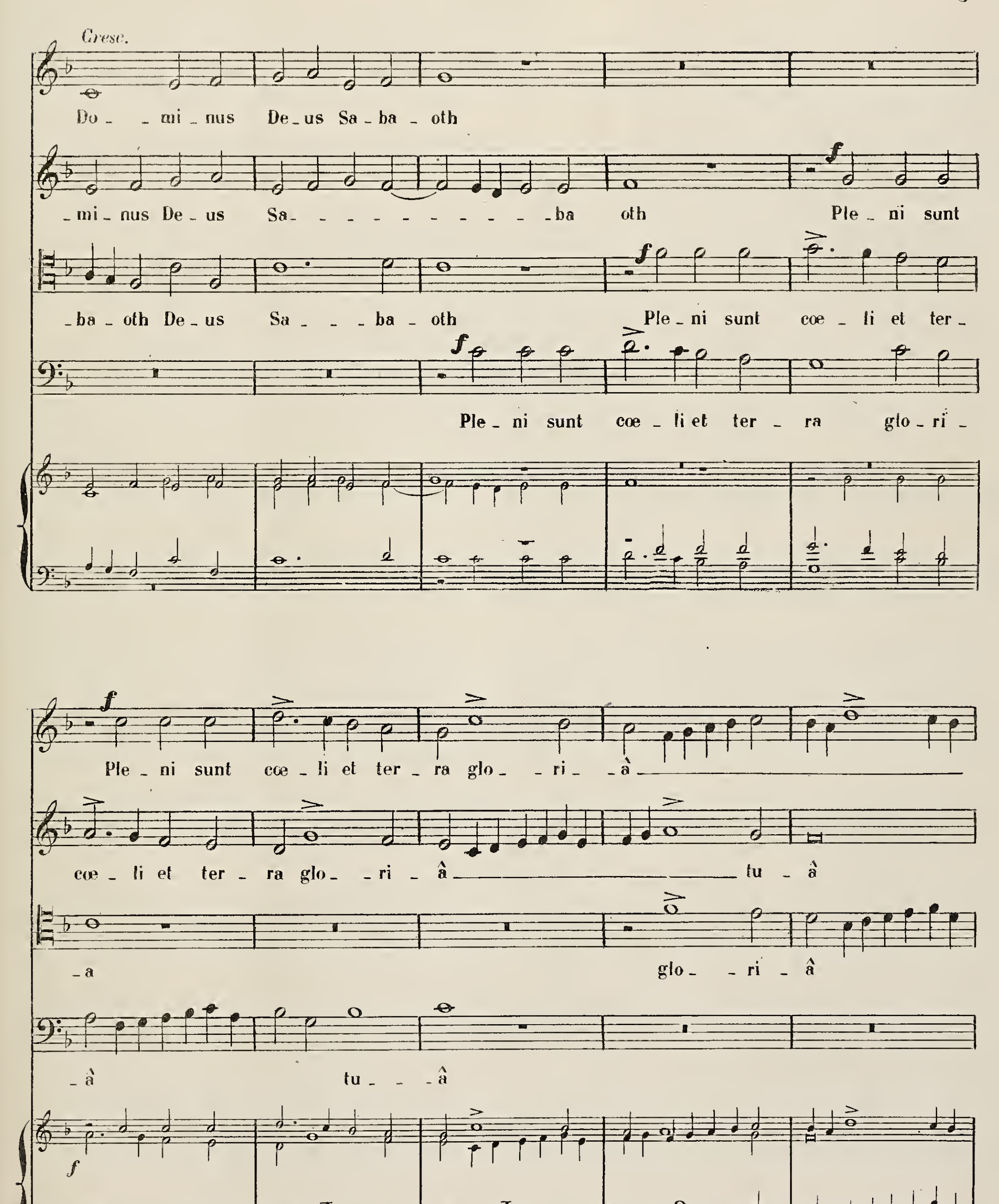
de la Messe Aeterna Christi munera

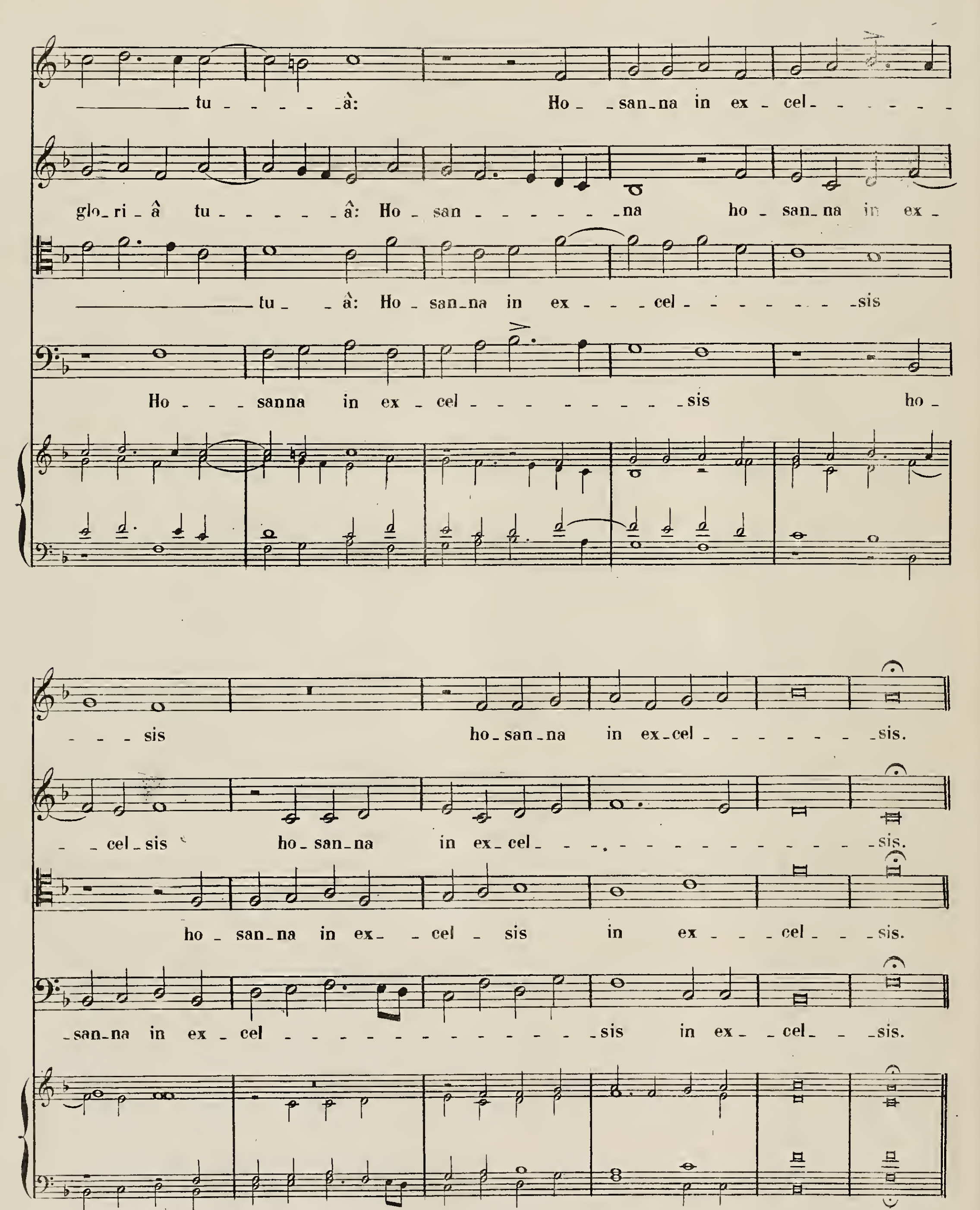
À 4 VOIX. PALESTRINA.





tus sanc _tus Do _ mi_nus De_us
_tus Do _ mi _ nus De_us Sa _
_tus sanc _tus Do_mi_nus De_us Sa_ba _
tus sanc _tus
Sa_ _ba_ _oth Sa _ba _ oth
Cresc.
_ba_ oth Do _
Crescendo.
_oth Do _ mi _ nus De_us Sa_
Crescendo.
Do_ _mi_nus De_us Sa_ _ba _oth


Cresc.
Do _ _ mi _ nus De _ us Sa _ ba _ oth
_ mi _ nus De _ us Sa _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ba oth Ple _ ni sunt
_ ba _ oth De _ us Sa _ _ _ ba _ oth Ple _ ni sunt cœ _ li et ter _
Ple _ ni sunt cœ _ li et ter _ ra glo _ ri _
Ple _ ni sunt cœ _ li et ter _ ra glo _ _ ri _ _ â
cœ _ li et ter _ ra glo _ _ ri _ â tu _ â
_ a glo _ _ ri _ â
_ â tu _ _ _ â


tu - - - - - â:
Ho - - san_na in ex - cel - - - - - -
glo_ri - â tu - - - - - - â: Ho - san - - - - - - - na ho - san_na in ex -
tu - - â: Ho - san_na in ex - - - cel - - - - - - - - sis
Ho - - - sanna in ex - cel - - - - - - - - - - sis ho -
- - - sis
ho_san_na in ex_cel - - - - - - - sis.
- cel_sis ho_san_na in ex_cel - - - - - - - - - - - - - - sis.
ho - san_na in ex - - cel - sis in ex - - - cel - - - sis.
san_na in ex - cel - - - - - - - - - - - - - sis in ex - - cel - - - sis.

BENEDICTUS

(𝅗𝅥 = 100)

SOLI.

Dol.

SOPRANO. Be _ _ _

Dol.

CONTRALTO. Be _ ne _ dic _ _ _ _ _ _ _tus qui ve _ _ _ _ _nit qui

Dol.

TÉNOR. Be _ _ _ne _ _ _dic _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _tus qui

RÉDUCTION POUR **ORGUE.**

_ne _ dic _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _tus qui ve _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

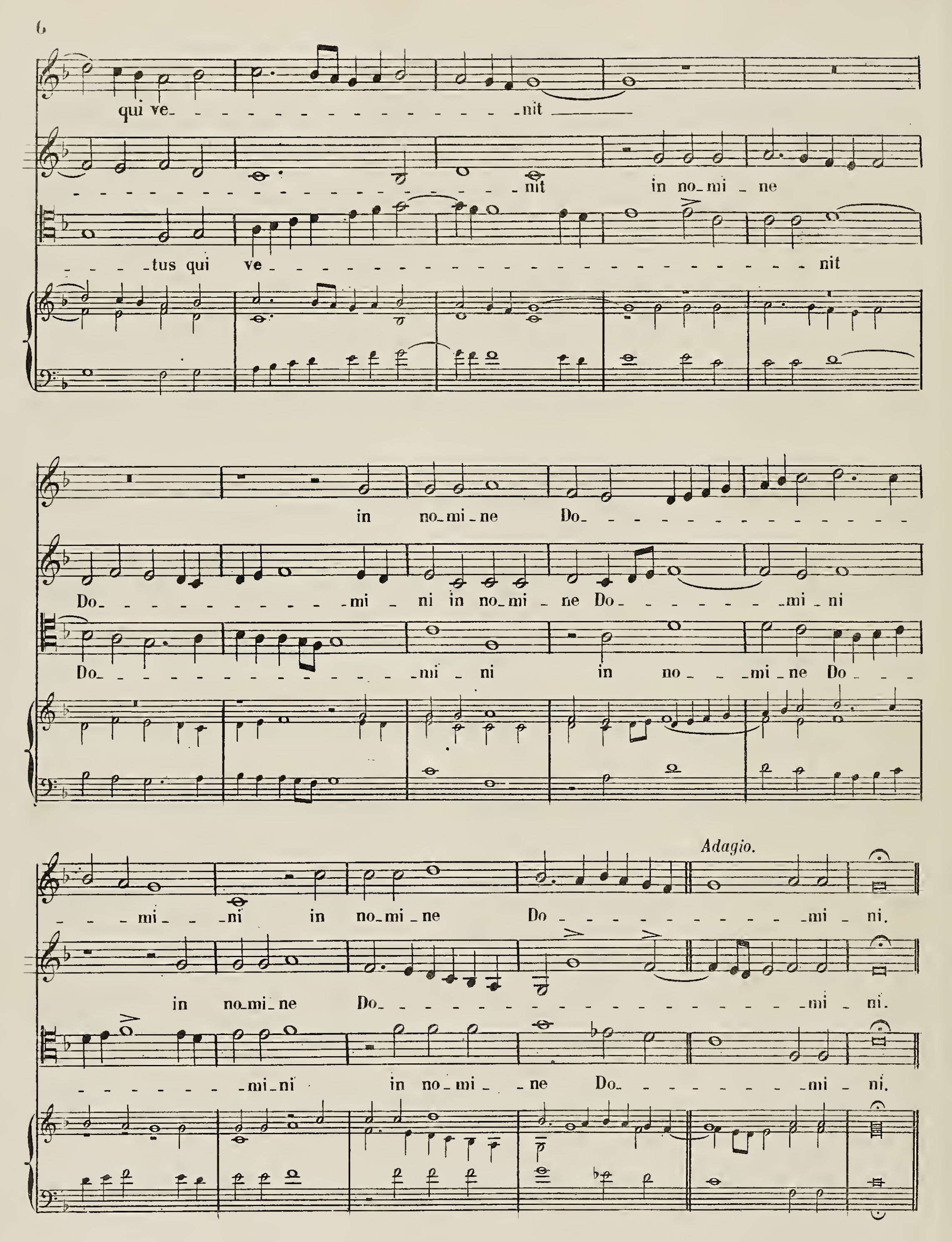
ve _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ nit Be _ ne _ _ dic _ _ _ _ _

ve _ nit qui ve _

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _nit Be _ _ne dic _ _ _tus

_ _ _ _ _ _tus qui ve _

_ nit Be _ _ ne _ _ _ _ _ _dic _ _ _ _ _ _ _ _ _


qui ve- - - - - - - - - - - - - - - - -nit
- - - - - - - - - - - - - - - - - - -nit in no-mi-ne
- - -tus qui ve- -nit
in no-mi-ne Do- - - - - - - - - - - - - -
Do- - - - - - - - - - - - -mi - ni in no-mi - ne Do- - - - - - - - -mi - ni
Do- - - - - - - - - - - - - - - - -mi - ni in no - -mi - ne Do- - -
Adagio.
- - - mi- - -ni in no-mi - ne Do - - - - - - - - - - - - -mi - ni.
in no-mi-ne Do- - - - - - - - - - - - - - - - - - -mi - ni.
- - - - - - -mi-ni in no - mi - -ne Do- - - - - - - - -mi - ni.

Hosanna. _ *Coro.*

(𝅗𝅥= 80)

Soprano.

f

Ho _ san _ na

Alto.

f

Ho _ san _ na in ex _

Ténor.

f

Ho _ san _ na in ex _ cel _

Basse.

f

Ho _ san _ na in ex _ cel _ _ _ _ _ _ _ -sis

Réduction pour Orgue.

in ex _ cel _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ -sis

_cel _ _ _ _ _ _ _ _sis ho _ san _ na

_ -sis ho _ _san _ na in ex _

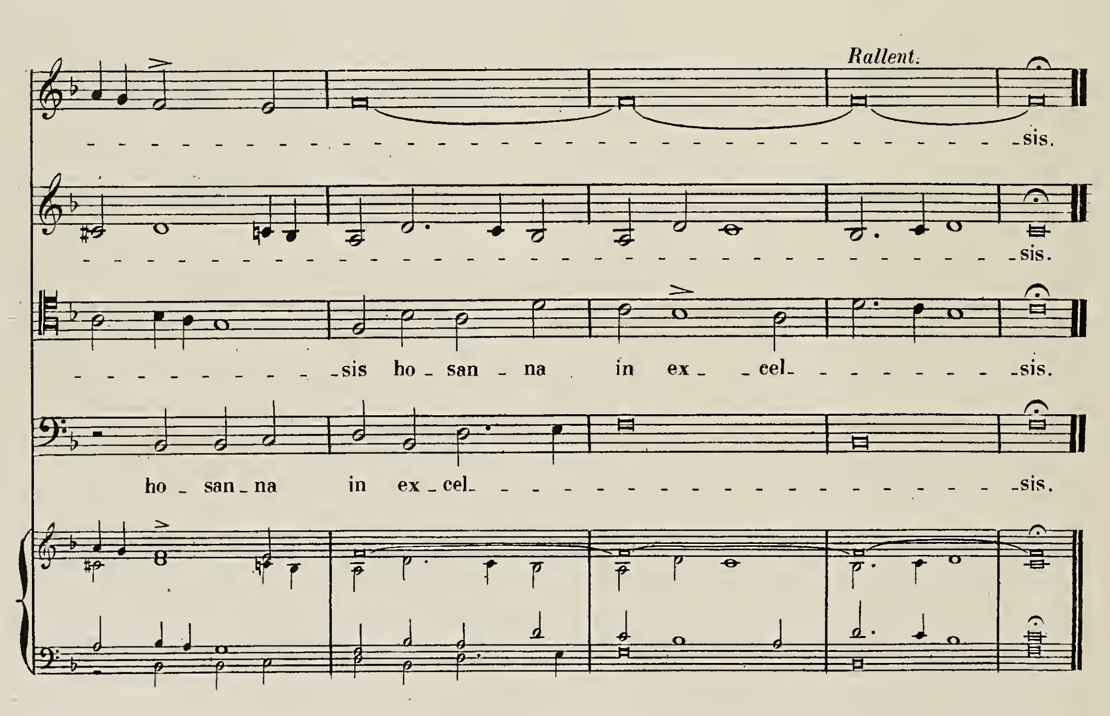
ho _ _ _ _ -san _ na in ex _ cel _ _ _ _ _ _

ho _ _ san _ na in ex _ _ cel _ - - - - - - - - - - - - - - - - -

in ex _ cel _ -

cel _ -

_ sis





PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

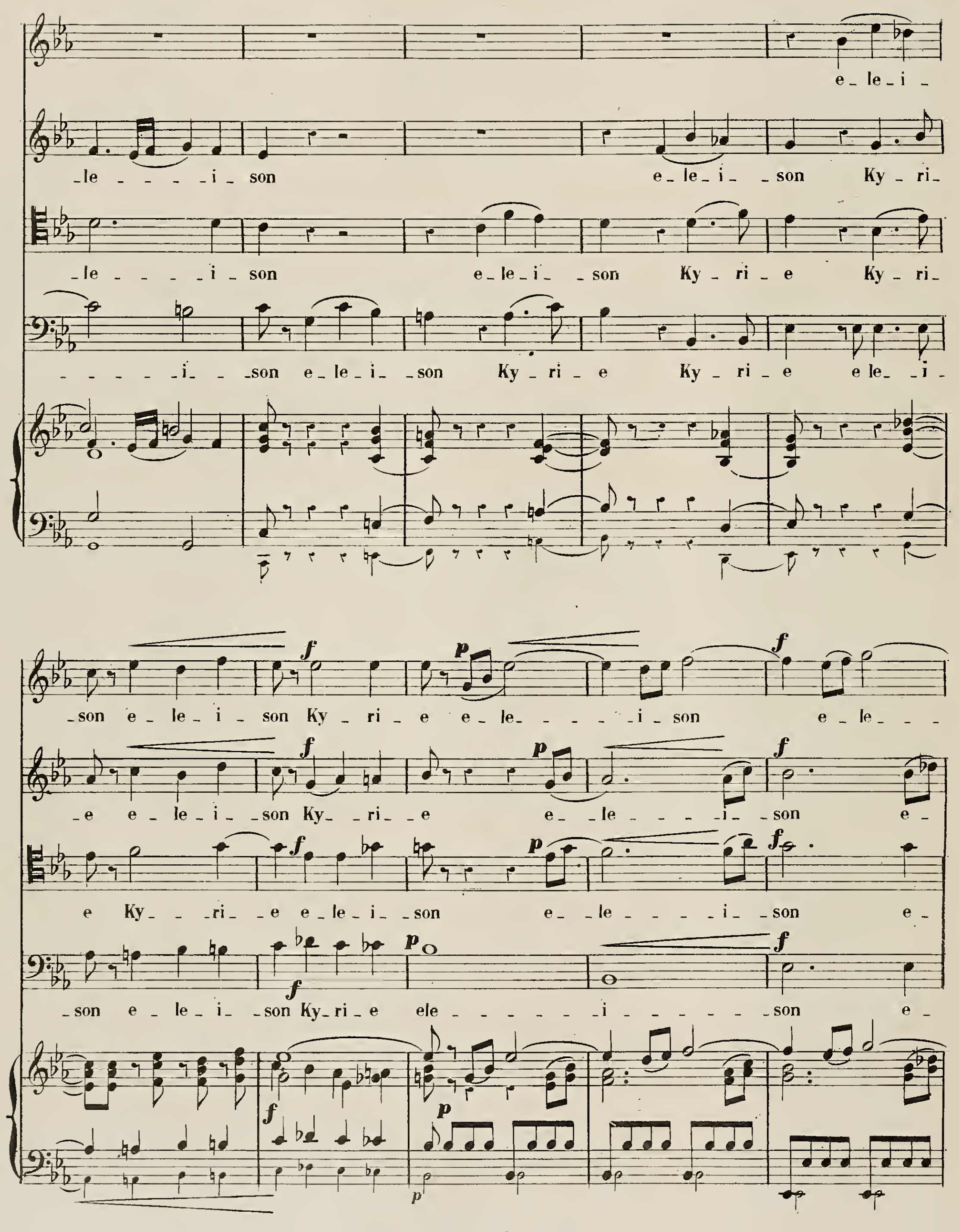
LA MAITRISE (JOURNAL) MUSIQUE RELIGIEUSE.

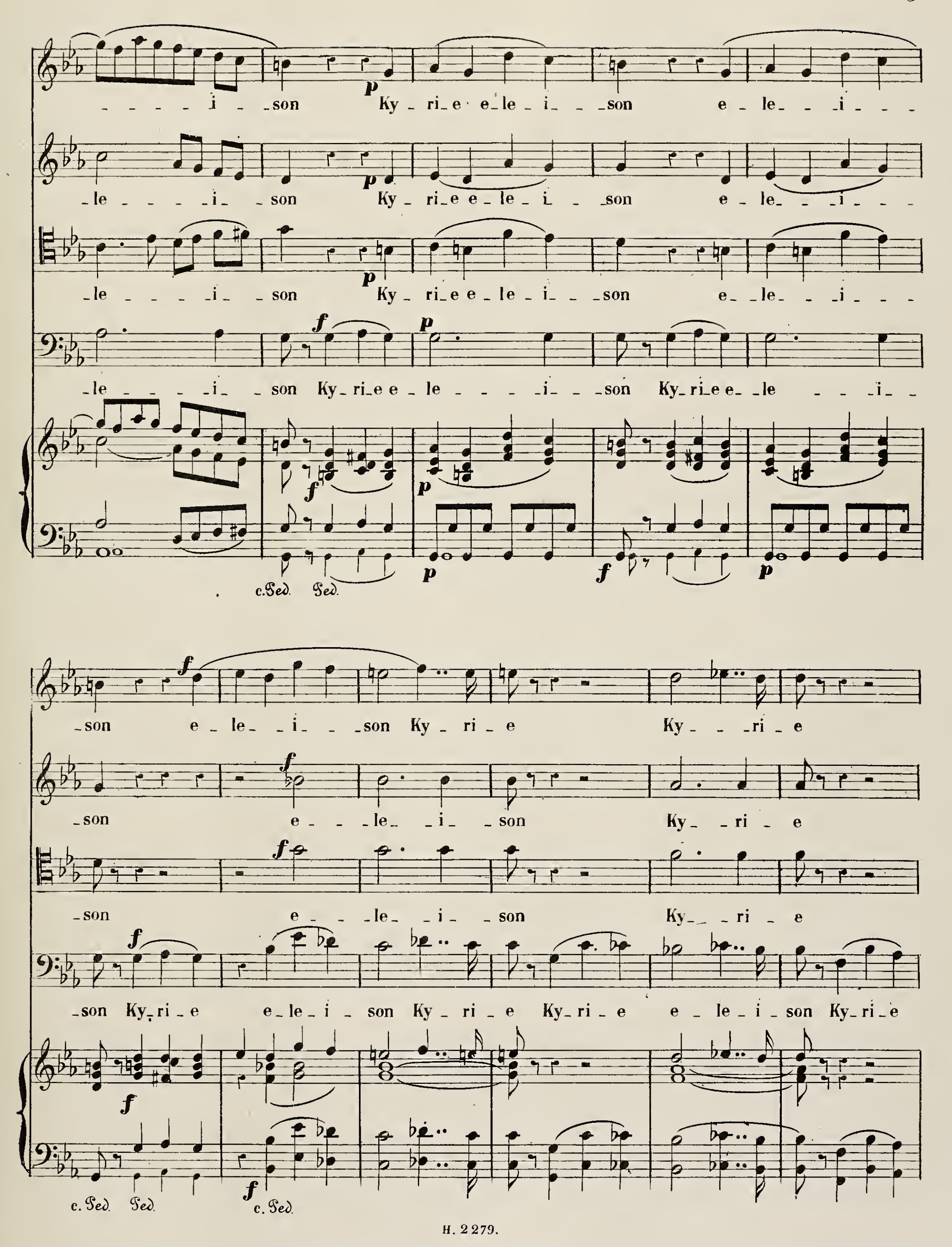
KYRIE

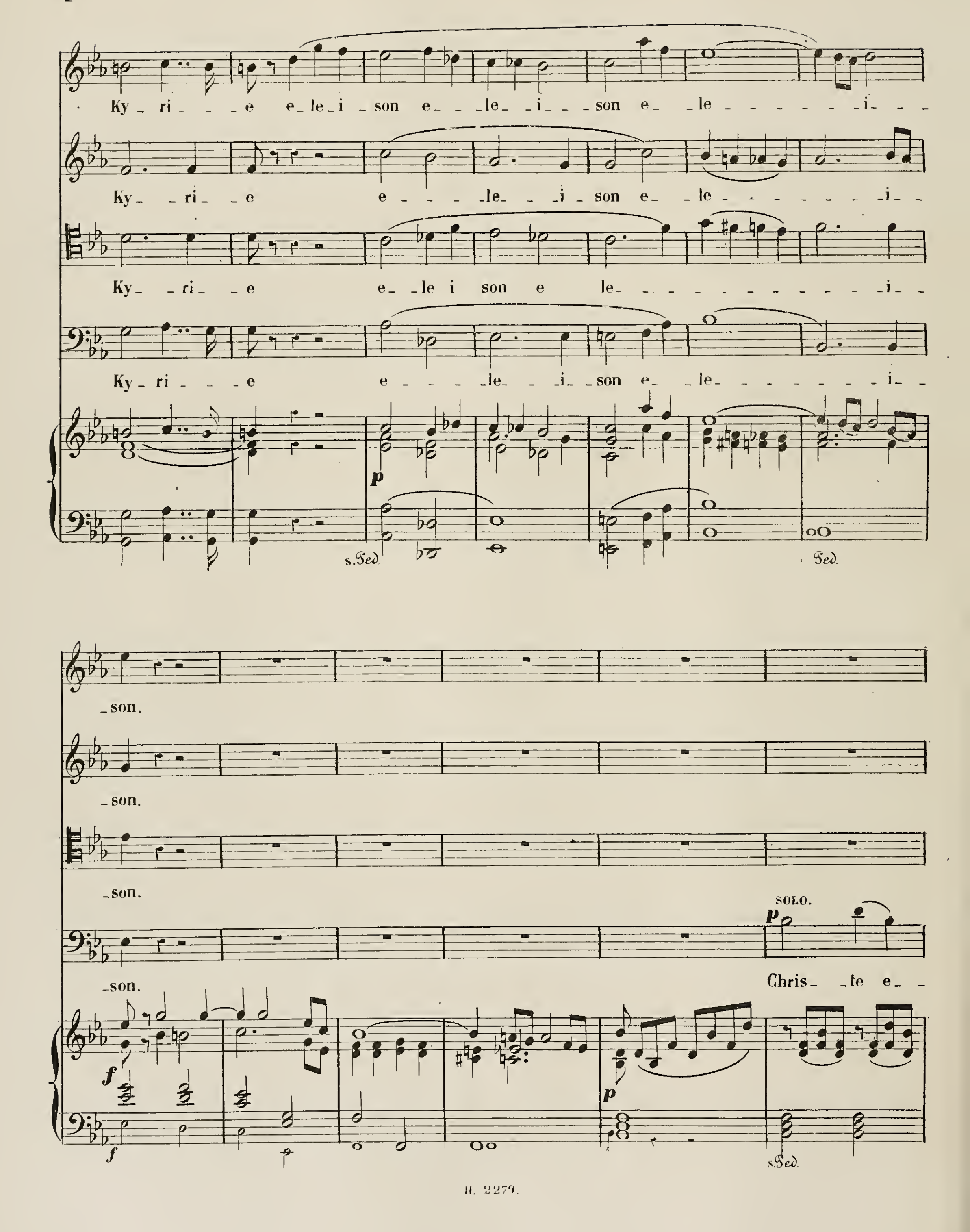
À 4 VOIX ET CHŒUR. CARAFA.

À son ami G. ROSSINI.

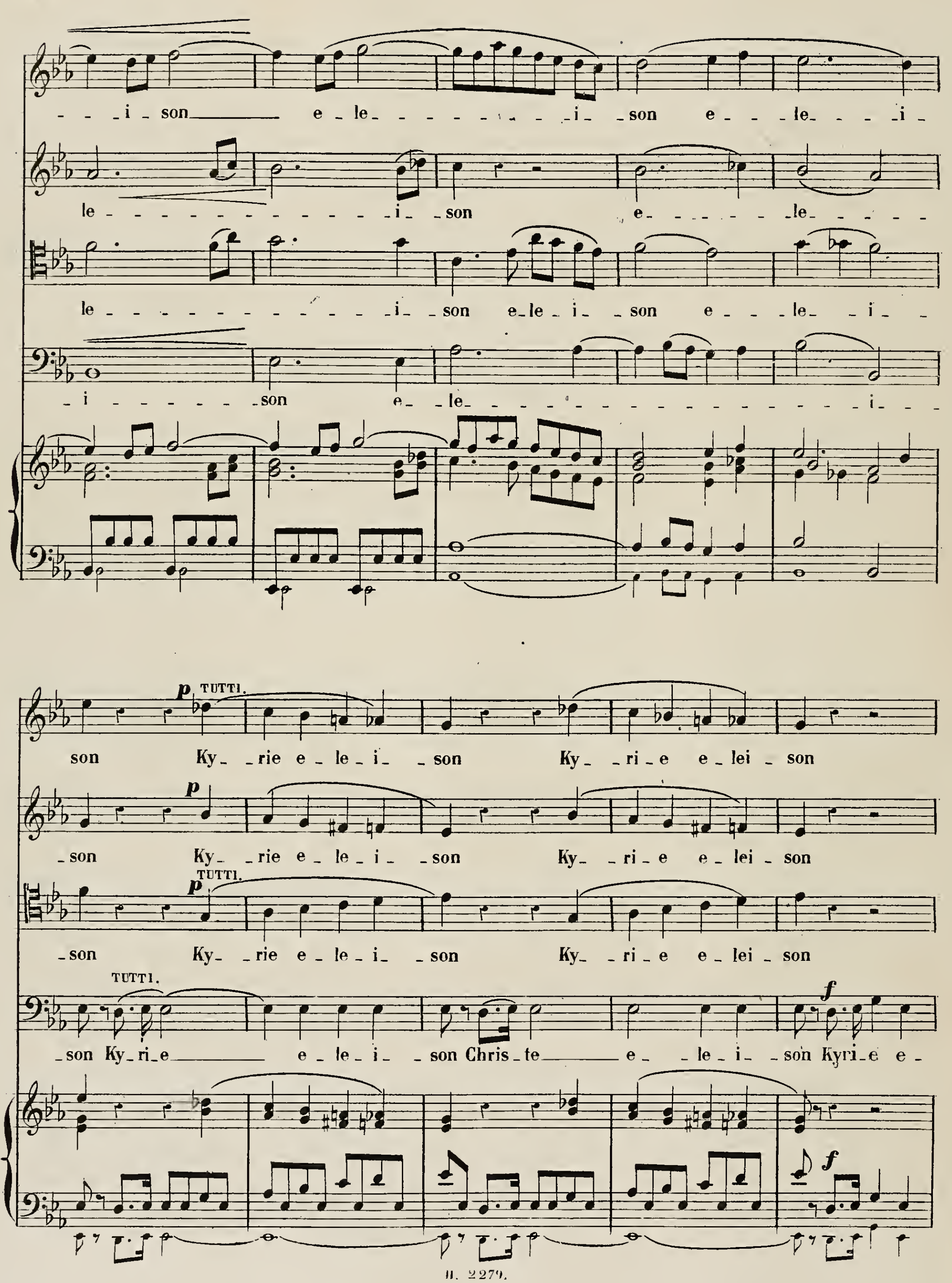



e _ le _ i _
_le _ _ _ _ i _ son e _ le _ i _ _ son Ky _ ri_
_le _ _ _ _ i _ son e _ le _ i _ _ son Ky _ ri _ e Ky _ ri_
_ _ _ _ _ i _ _ son e _ le _ i _ _ son Ky _ ri _ e Ky _ ri _ e e le _ _ i _
_ son e _ le _ i _ son Ky _ ri _ e e _ le _ _ _ _ _ i _ son e _ le _ _ _
_ e e _ le _ i _ _ son Ky _ ri _ _ e e _ _ le _ _ _ _ i _ _ son e _
e Ky _ _ _ ri _ _ e e _ le _ i _ _ son e _ _ le _ _ _ _ i _ _ son e _
_ son e _ le _ i _ _ son Ky _ ri _ e ele _ _ _ _ _ _ i _ _ _ _ _ _ son e _


i son
Ky ri e e le i son
e le i
le i son
Ky ri e e le i son
e le i
le i son
Ky ri e e le i son
e le i
le i son Ky ri e e le i son Ky ri e e le i
c. Ped. Ped.
son e le i son Ky ri e
Ky ri e
son
e le i son
Ky ri e
son
e le i son
Ky ri e
son Ky ri e e le i son Ky ri e Ky ri e e le i son Ky ri e
c. Ped. Ped.
c. Ped.


Ky_ri_ _ _e e_le_i _son e_ _ _le_ _i_ _ _son e_ _le_ _ _ _ _ _ _ _i_ _ _
Ky_ _ri_ _ _e e_ _ _ _le_ _ _i _son e_ _le_ _ _ _ _ _ _ _ _i_ _
Ky_ _ri_ _ _e e_ _le i son e le_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _i_ _
Ky_ri_ _ _e e_ _ _ _le_ _ _i_ _son e_ _le_ _ _ _ _ _ _ _ _i_ _
_son.
_son.
_son.
_son.
SOLO.
Chris_ _te e_ _


SOLO
Chris_ _ _te e_ _le_ _ _ _i_ _son e_ _
SOLO.
Chris_ _te e_ _le_ _ _ _ _ _i_ _son e_ _ _le_i_son e_ _
SOLO.
Chris_ _ _te e_ _le_i_son e_ _le_ _ _ _ _ _i_ _son Chris_ _te e_ _
le_ _ _ _ _i_ _son e_ _ _le_ _ _ _ _ _i_ _son e_ _le_ _ _ _i_ _
TUTTI.
_le_ _ _ _ _ _i_ _son Christe e_ _le_ _ _ _ _ _ _i_ _son e_ _le_ _ _
_le_ _ _ _ _i_ _son Christe e_ _lei_ _ _ _son e_ _
_le_ _ _ _ _ _i_ _son Christe e_ _le_ _ _ _ _ _i son e_ _
TUTTI.
_son Chris_te e_ _le_ _i_son e_le_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _


i son e le i son e le i
le i son e le
le i son e le i son e le i
i son e le i
TUTTI.
son Ky rie e le i son Ky ri e e lei son
son Ky rie e le i son Ky ri e e lei son
TUTTI.
son Ky rie e le i son Ky ri e e lei son
TUTTI.
son Ky ri e e le i son Chris te e le i son Kyri e e

f Ky - ri - e Ky - ri - e *p* e-

f Ky - ri - e Ky - ri - e *p* e-

f Ky - ri - e Ky - ri - e *p* e-

le - i - son Ky-ri-e e le - i - son *p* e-

p

c. Ped. c. Ped.

le - i - son e - le - i - son.

le - i - son e - le - i - son.

le - i - son e - le - i - son.

le - i - son e - le - i - son.



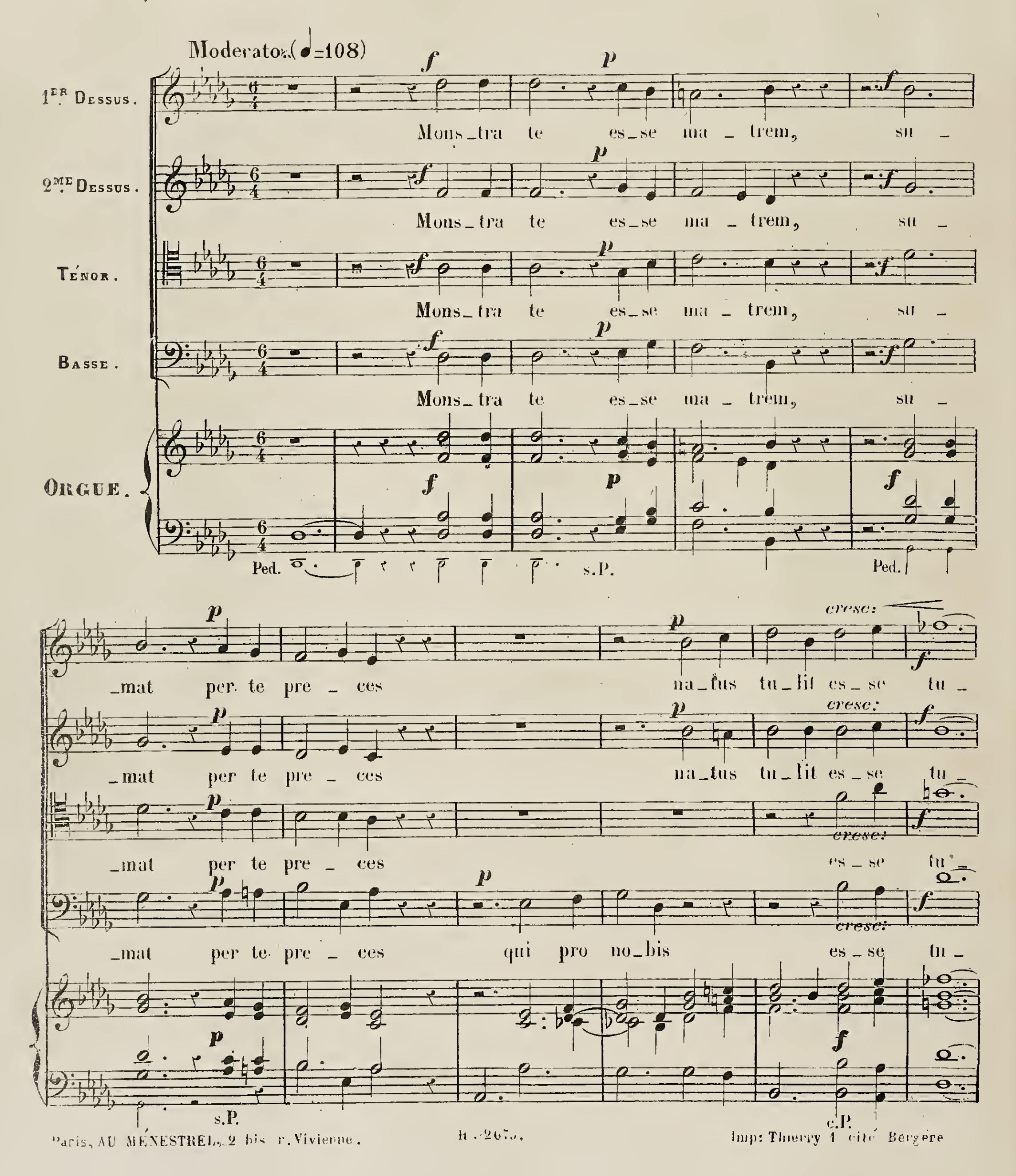
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

MONSTRA TE.

MOTET À 4 VOIX.

AVEC SOLO DE TENOR ou SOPRANO

L. NIEDERMEYER.





pp

us mon _stra monstra te es_ _se ma_ trem

pp

_us mon_stra monstra te es_ _se ma_ trem

pp

_us mon_stra monstra te es_ _se ma_ trem

pp

_us mon_stra monstra te es_ _se ma_ trem

p

s.P. C.P.

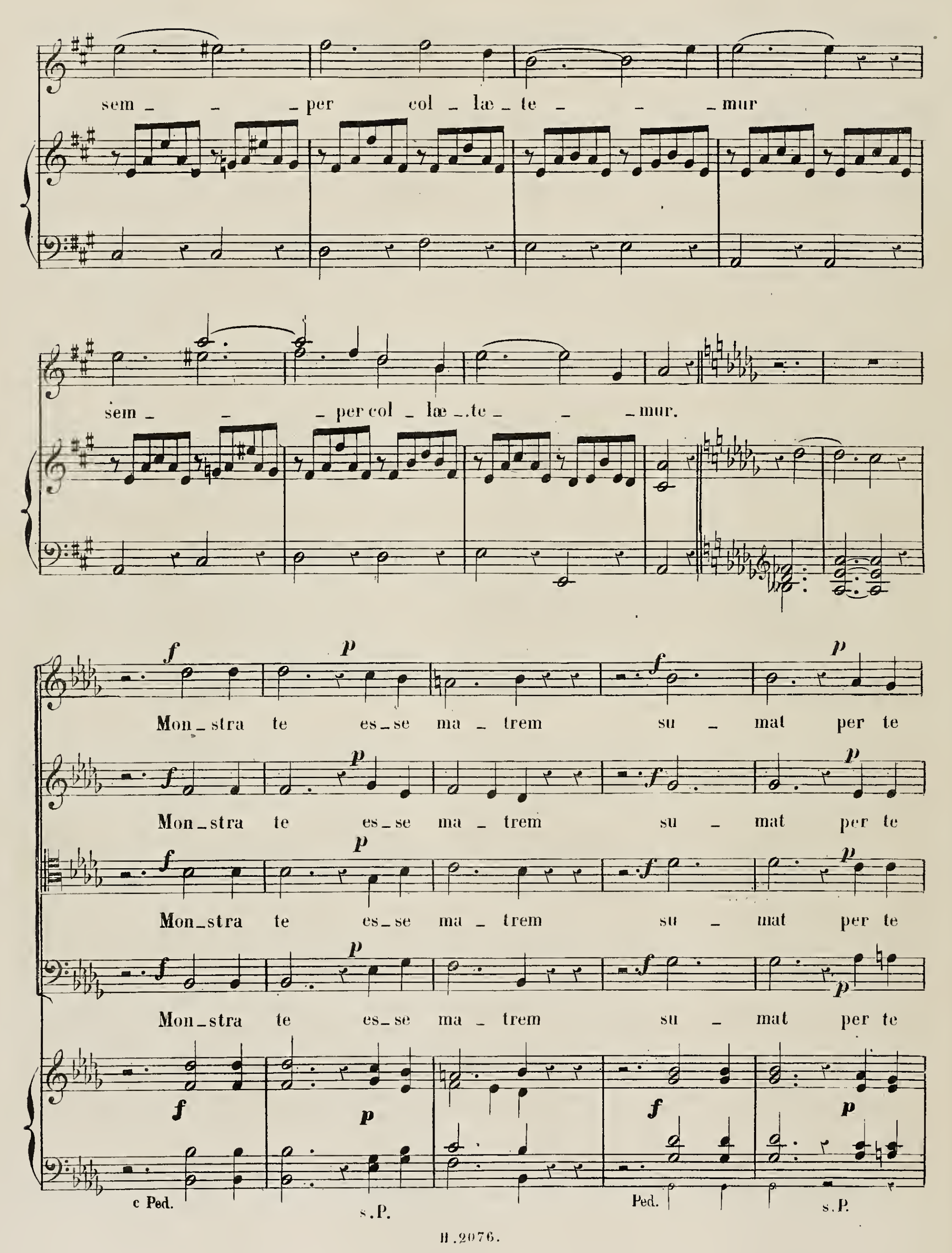
TENOR ou SOPRANO Solo.

Vi_ _tam præ _ sta pu_ _ _ram,

s.P.

i _ter i_ _ _ter pa_ _ _ra tu_ _tum,

ut vi_ _den_ _ _tes Je_ _ _sum,



sem _ _ _ per col _ læ _ te _ _ _ mur
sem _ _ _ per col _ læ _ te _ _ _ mur.
Mon _ stra te es _ se ma _ trem su _ mat per te
Mon _ stra te es _ se ma _ trem su _ mat per te
Mon _ stra te es _ se ma _ trem su _ mat per te
Mon _ stra te es _ se ma _ trem su _ mat per te
c Ped.
s.P.
Ped.
s.P.


cresc:
pre _ ces
na _ tus tu _ lit es _ se tu _ us Mon _
pre _ ces
na _ tus tu _ lit es _ se tu _ us
pre _ ces
es _ se tu _ us
pre _ ces Qui pro no _ bis es _ se tu _ us
c. P.
_ stra mon _ stra te es _ se ma _ trem.
mon _ stra mon _ stra te es _ se ma _ trem.
mon _ stra mon _ stra te es _ se ma _ trem.
mon _ stra mon _ stra te es _ se ma _ trem.
c P

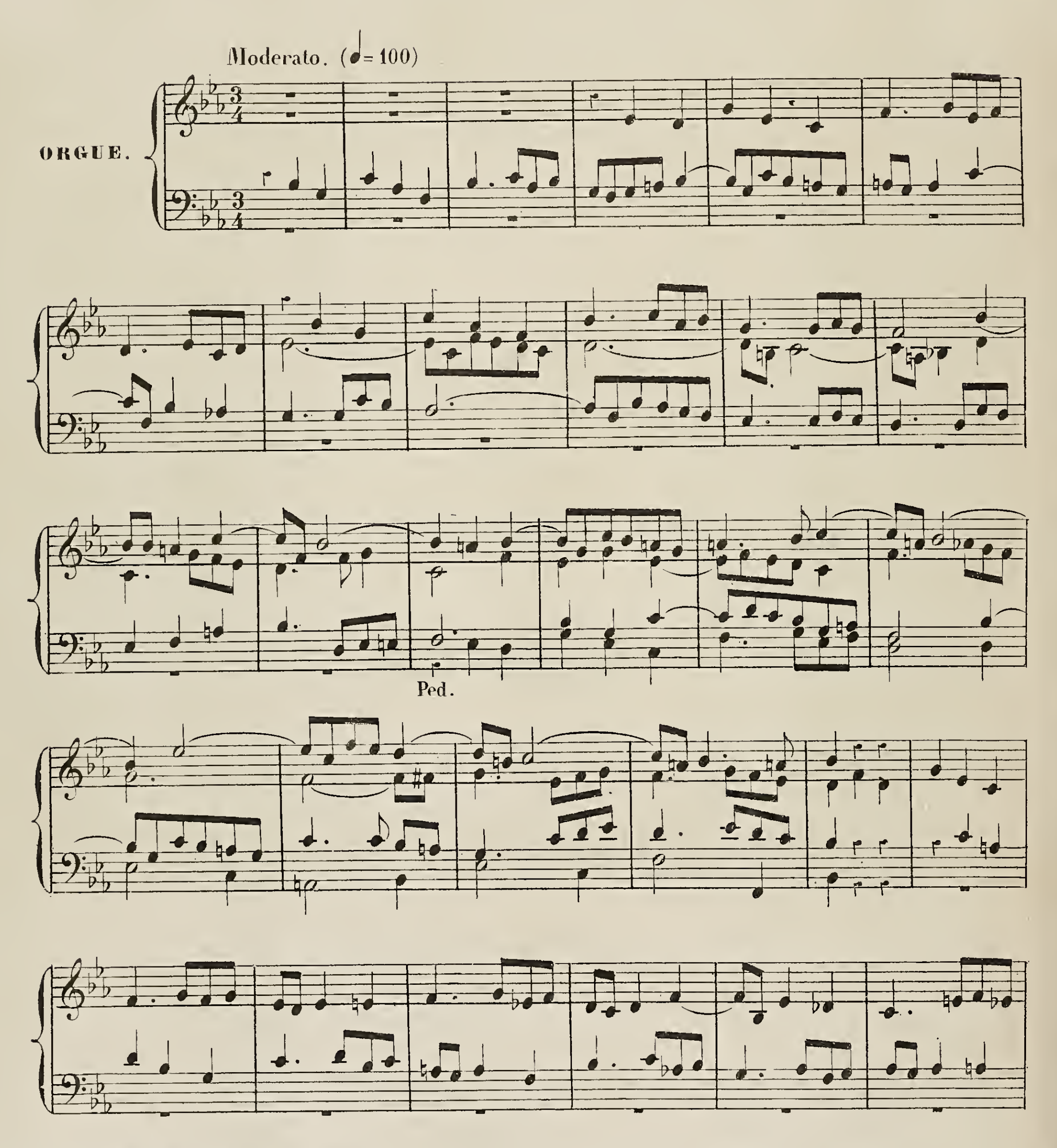


PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

FUGUE

POUR ORGUE.

REMBT.




Ped.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

OFFERTOIRE

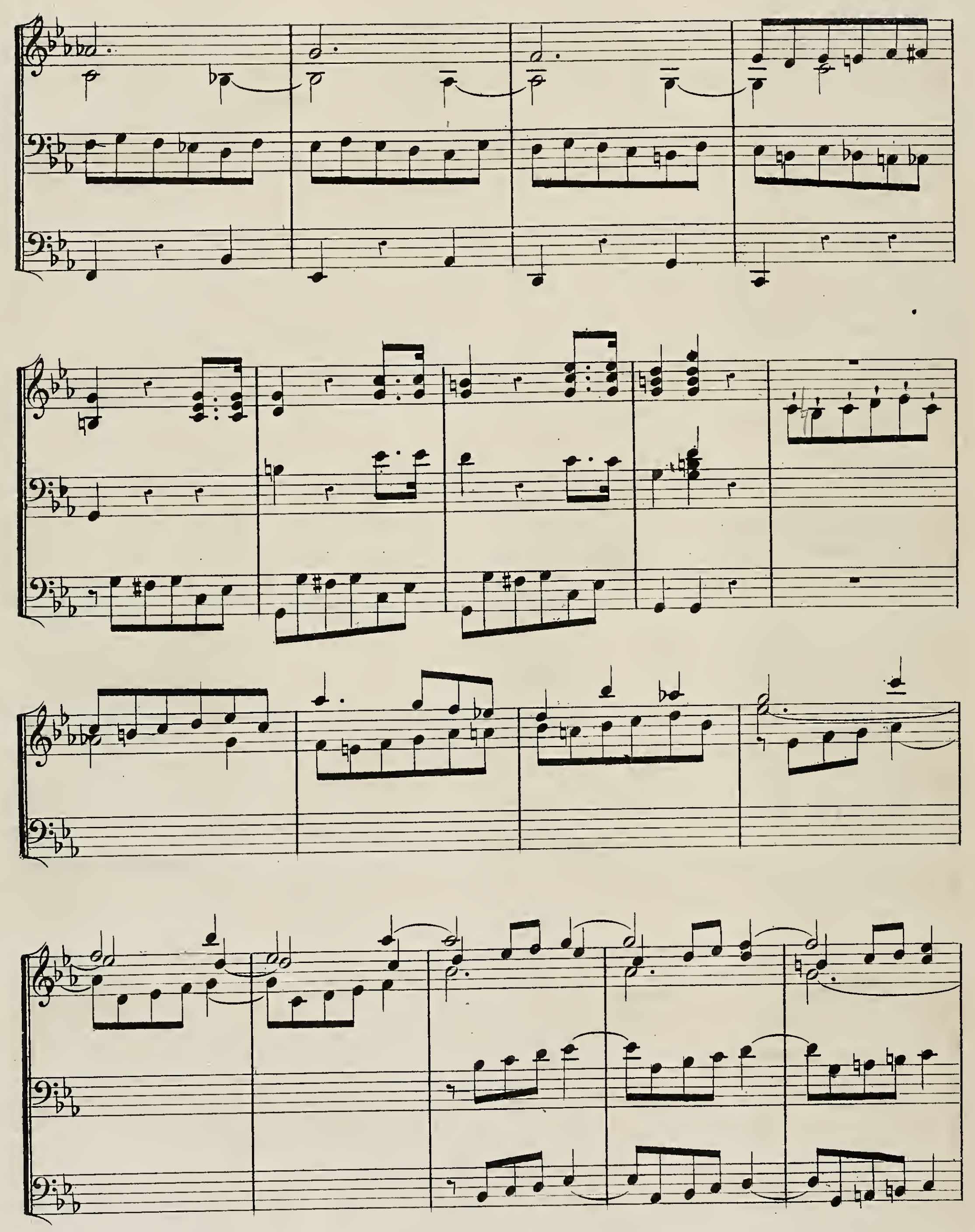
POUR ORGUE. RINCK.





(♩= 144)
Allegro quasi vivace.
p
Récit
G.O.
f
Ped.


Récit.
G.O.
p
f
s. Ped.





Récit
p
G. O.
f

CATALOGUE

DES

MORCEAUX DE CHANT ET D'ORGUE

DU 1er VOLUME

de

LA MAITRISE

L. NIEDERMEYER
DIRECTEUR-FONDATEUR.

J. D'ORTIGUE
REDACTEUR EN CHEF.

ANNÉE 1857-1858.

MUSIQUE DE CHANT.

			Prix marqué.
1.	PALESTRINA,	Kyrie de la messe *Æterna Christi munera*	4. 50
2.	AUBER,	*O Salutaris,* à quatre voix	2. 50
3.	L. NIEDERMEYER,	*Ave Maria,* pour soprano ou ténor	4. 50
4.	L. VITTORIA,	*O vos omnes,* motet à quatre voix	4. 50
5.	F. HALÉVY,	*Ave Maria,* pour soprano } Salut.	3. 75
6.	L. NIEDERMEYER,	*O Salutaris,* pour ténor ou soprano } Salut.	2. 50
7.	ORLANDO LASSO,	*Salve Regina,* motet à 4 voix	4. 50
8.	CHERUBINI,	*O Salutaris,* à 4 voix (inédit)	4. 50
9.	L. NIEDERMEYER,	*Pie Jesu,* mezzo-soprano et chœur	4. 50
10.	PALESTRINA,	*O bone Jesu,* motet à 4 voix	2. 50
11.	LESUEUR,	*Laudate Pueri,* motet pour voix seule (inéd)	5. »
12.	L. NIEDERMEYER,	*Pater noster,* offertoire pour sop: et ténor	4. 50
13.	PALESTRINA,	*Gloria* de la messe *Æterna Christi,* à 4 voix	4. 50
14.	PRINCE de la MOSKOWA,	*Ave verum,* à 4 voix	3. 75
15.	L. NIEDERMEYER,	*O Salutaris,* pour 2 soprani et 1 contralto	3. »
16.	VITTORIA,	*Jesu dulcis,* motet à 4 voix	3 »
17.	R.-L. de PEARSALL,	*Pange lingua,* pour 3 soprani et 1 contralto	3. »
18.	L. NIEDERMEYER,	*Kyrie* à 4 voix (Messe N° 1)	4. 50
19.	PALESTRINA,	*Pleni sunt cœli,* motet pour 2 ten: et 1 basse	2. 50
20.	MOZART,	*Ave verum,* motet à 4 voix	3. »
21.	L. NIEDERMEYER,	*Gloria* à 4 voix (messe N° 1.)	6. »
22.	PALESTRINA,	*Die mater alma,* motet à 4 voix	2. 50
23.	G. MEYERBEER,	*Pater noster,* offertoire (chœur à 4 voix)	4. 50
24.	L. NIEDERMEYER,	*Sanctus* de la messe N° 1	2. 50
25.	ORLANDO LASSO,	*Manus tuæ Domine,* motet à 4 voix	3. »
26.	G. ROSSINI,	*O Salutaris,* à 4 voix seules (inédit)	5. »
27.	L. NIEDERMEYER,	*Agnus Dei* de la messe N° 1	3. 75
28.	PALESTRINA,	*Sicut cervus desiderat ad fontes,* motet à 4 vx.	4. 50
29.	F. A. GEVAERT,	*Pie Jesu,* motet à 3 voix seules	3. 75
30.	L. NIEDERMEYER,	*O Salutaris,* motet à 4 voix	2. 50
31.	PALESTRINA,	*Credo* de la messe *Æterna Christi* à 4 vx.	7. 50
32.	E. DUVAL,	*Sub tuum Præsidium,* antienne à 4 vx. seules	3. 75
33.	L. NIEDERMEYER,	*Confirma hoc*	2. 50
34.	ORLANDO LASSO,	*Cognovi Domine,* motet à 4 voix	3. 75
35.	A. FALANDRY,	*O Salutaris,* motet à 4 voix	4. 50
36.	L. NIEDERMEYER,	*Sancta Maria,* à 5 voix	3. »

MUSIQUE D'ORGUE.

			Prix marqué.
1.	J. S. BACH,	Prélude et Fugue en *Mi* mineur	4. 50
2.	LEFÉBURE-WÉLY,	Prière	3. »
3.	L. NIEDERMEYER,	Offertoire	3. »
4.	HÆNDEL,	Deux fugues	4. 50
5.	A. THOMAS,	Absoute	3. 75
6.	L. NIEDERMEYER,	Deux antiennes	2. 50
7.	CLERAMBAULT,	Prélude et fugue	3. 75
8.	A.-P.-F. BOÉLY,	Fugue	3. »
9.	L. NIEDERMEYER,	Sortie	3. »
10.	SCARLATTI,	Fugue	4. 50
11.	F. BENOIST,	Prière	3. »
12.	L. NIEDERMEYER,	Offertoire	3. »
13.	FRESCOBALDI,	Aria detta *la Frescobalda*	3. »
14.	G. SCHMITT,	Offertoire	4. 50
15.	L. NIEDERMEYER,	Trio	2. 50
16.	ALBRECHTSBERGER,	Fugue pour orgue	3. »
17.	LEFÉBURE-WÉLY,	Offertoire pour orgue	3. 75
18.	L. NIEDERMEYER,	Prière pour orgue	3. »
19.	CLÉRAMBAULT,	Prélude	3. »
20.	J. LEMMENS,	*Hosannah!*	4. 50
21.	L. NIEDERMEYER,	Fugue	3. »
22.	REMBT,	Fugue pastorale	4. 50
23.	A.-P.-F. BOÉLY,	Offertoire bref ou sortie	3. »
24.	L. NIEDERMEYER,	Prélude	2. 50
25.	SEEGER,	Alleluia pascal	3. »
26.	A. DAUSSOIGNE-MÉHUL,	Elévation	3. »
27.	L. NIEDERMEYER,	Prière	4. 50
28.	CLÉRAMBAULT,	Caprice sur les grands jeux	3. »
29.	ALBRECHTSBERGER,	Fugue en *Mi* mineur	3. »
30.	L. NIEDERMEYER,	Accl. du Kyrie et Gloria, fêtes du rite double (rom:)	3. 75
31.	G. FRESCOBALDI,	Deux *Magnificat*	4. 50
32.	J. F. EBERLIN,	Fugue	4. 50
33.	L. NIEDERMEYER,	Marche religieuse	3. »
34.	J. S. BACH,	Canzone	6. »
35.	LE BÈGUE,	Deux préludes	2. 50
36.	L. NIEDERMEYER,	Communion	3. »

LE VOLUME COMPLET, MUSIQUE ET JOURNAL-TEXTE, NET: 40f.

(LES ABONNÉS DE LA MAITRISE ONT SEULS DROIT À CE MAGNIFIQUE VOLUME AU PRIX DE 30f. PRIX DE L'ABONNEMENT.)

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis rue Vivienne *HEUGEL et Cie. Editeurs-Libraires*
(Fournisseurs du Conservatoire.)

I. Guillemard, graveur.

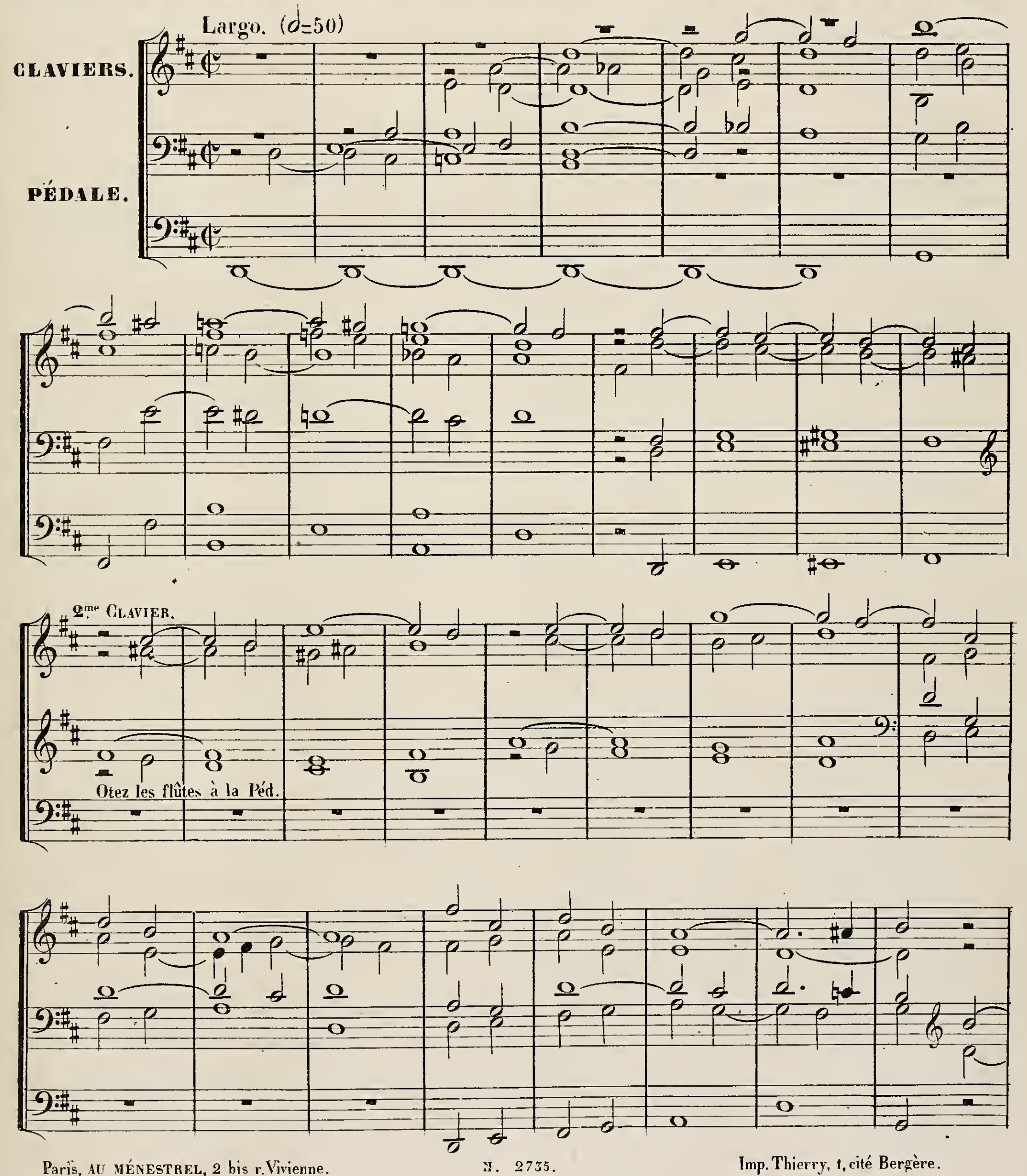


PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

COMMUNION

POUR ORGUE. L.^s NIEDERMEYER.

1.er CLAVIER. Flûtes et Bourdons de 8 et de 16 P. 2.me CLAVIER. Gambe de 8 P. et Bourd. de 8. Ped, Fl. et Bourdons de 16 et de 8 Pieds.






1er Clavier.
Remettez les flûtes.
Rall.

2e Année. — N° 3. 15 Juin 1858.

LA MAITRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à MM. **HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de la **Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 3388.

LA SÉQUENCE DE PAQUES,

« VICTIMÆ PASCHALI LAUDES, »

ET SON AUTEUR.

Suite et fin (1).

Après un intervalle de deux années, nous retrouvons Wipo à Strasbourg pour les fêtes de Noël de l'année 1041. Tous les princes du royaume y étaient réunis. Il arrivait de la Bourgogne afin d'engager le roi à visiter ce pays. A un banquet royal il lui présenta une nouvelle poésie intitulée : *Tetralogus*, qui mentionne entre autres choses cette invitation. Il avait choisi ce titre parce que sa composition avait la forme d'un dialogue à quatre entre le Poète, la Muse, la Loi et la Grâce (1). Cette composition témoigne aussi des nobles sentiments et de la haute sagesse de Wipo. Prenant le rôle du conseiller le plus bienveillant, il prie le jeune roi d'honorer sa mère, l'impératrice Gisèle, princesse aussi élevée par le cœur que par l'intelligence et la science, et l'engage à toujours respecter les tendres liens qui l'unissent à cette femme éminente. La sainte morale, lui dit-il, veut que tu honores ta mère et cela fera la joie de ta vie ; tu peux chercher et trouver d'autres amis, mais tu ne trouveras jamais une seconde mère. — Nulle part mieux que dans ces vers, Wipo ne s'est montré un disciple fervent de la science et de la vérité. Qui aurait espéré, en effet, trouver dans ce moyen-âge si décrié, un homme qui, ainsi que Wipo l'a fait, songeât à demander à l'empereur de promulguer un ordre pour obliger tous les pères à faire instruire leurs fils, autant que leurs moyens le leur permettaient ? Rome et l'Italie avaient, depuis longtemps déjà, précouisé et honoré l'instruction ; il n'en était pas généralement ainsi de l'Allemagne

(1) Voir le numéro du 15 juin dernier.

(1) Ce recueil est aussi appelé *Panegyricus* (Canisii Tect. Ant., t. III, p. 1, p. 161, seq.). Wipo raconte lui-même la présentation de sa poésie : *Quidam de nostris* in libello, quem Tetralogum nominavit, et postea regi Henrico tertio, cum Natalem domini in Argentina civitate celebraret, praesentavit, inter alios, duos versus edidit, hoc modo :

Quando post decimam numeratur linea quarta
De Carolo magno procedit Gisela prudens.

En fait ces deux vers s'adressent à Gisèle, du morceau précédent où Wipo se nomme plusieurs fois comme le poète. On voit par là quel est le *quidam de nostris* dont il est parlé dans la vie de Conrad.

où plusieurs, à cette époque, paraissaient la considérer non-seulement comme inutile, mais encore comme dégradante pour ceux qui ne se vouaient pas à la vie ecclésiastique (1). A la fin de ce petit recueil se trouve une poésie religieuse, consacrée aux fêtes de Noël et qui était peut-être employée comme chanson de table (2); le poète y invite toute la cour à se réjouir en l'honneur de la Nativité du Christ, et rappelle à tous le pain spirituel et la boisson spirituelle avec lesquels Dieu les restaure en ce jour. Les nobles paroles de Wipo: « *Viens! la Bourgogne appelle en toi le fondateur de la paix, et veut se repaître de la vue de son roi,* » eurent le résultat qu'il s'en était proposé. Henri quitta Strasbourg et se rendit dans l'intérieur de la Bourgogne, probablement accompagné de notre chapelain.

Ce fut dans les années 1046-1048 que Wipo produisit la plus considérable de ses œuvres, c'est-à-dire la vie de Conrad II; cette œuvre est la source historique la plus riche et la plus pure; aucune autre de cette époque ne peut lui être comparée. Il l'a écrite, d'une part, afin de ménager à ses lecteurs plaisir et profit, et, de l'autre, afin de ne pas perdre un seul moment dans l'oisiveté qu'il considérait comme le plus grand ennemi de l'âme (3). Ce livre respire partout la plus vive sollicitude pour le prince auquel Wipo veut donner d'excellents enseignements. En effet, s'il présente comme glorieux certains faits concernant la vie de Conrad, il est d'autres occasions où, tout en évitant de blesser la tendresse du fils, il critique certaines actions du père et démontre que ces actions méritent le blâme. Nous sommes redevables à cette œuvre inspirée par l'amour de la vérité, de la plus grande partie des détails biographiques que nous possédons sur Wipo. Cet homme infatigable avait aussi préparé les matériaux nécessaires à une histoire d'Henri III, et il annonçait l'intention de continuer son travail aussi longtemps qu'il vivrait. Il demandait à l'écrivain qui, dans le cas où il mourrait avant le roi, continuerait son œuvre, de ne pas se rebuter par les imperfections de ce travail (4). Survécut-il à Henri? Nous l'ignorons, et cette histoire n'est pas venue jusqu'à nous (5).

On ne peut guère déterminer l'époque à laquelle Wipo écrivit celle de toutes ses compositions qui nous intéresse le plus vivement, c'est-à-dire la séquence pour les fêtes de Pâques. En revanche, nous avons la certitude qu'il en est l'auteur; cette certitude n'est établie, pour aucune autre de ses œuvres, sur des documents d'une ancienneté aussi reculée (1). Le morceau et le chant sur la mort de Conrad permettent de conclure qu'il en a écrit d'autres encore qui ont été perdus dans le cours des siècles, ou qui gisent anonymes dans de vieux recueils de chant. Mais quand même nous ne connaîtrions que son *Victimæ paschali*, cela nous suffirait pour déclarer qu'il doit être rangé tout à fait à part parmi les maîtres de son temps. Une mélodie si populaire, et si justement estimée, dénote une connaissance peu commune de l'art musical à cette époque. Il est hors de doute que, durant les années de sa jeunesse, Wipo s'était appliqué à l'étude de la musique religieuse. L'époque à laquelle il appartenait exigeait de chaque prêtre non-seulement une étude particulière du chant religieux, mais encore, et cela surtout de ceux qui étaient les plus instruits, des connaissances spéciales en musique. Nous savons en effet que dans les écoles des chapitres et des couvents l'usage faisait figurer la musique au nombre des sept branches du Trivium et du Quadrivium comme un enseignement indispensable (2).

Rien ne pouvait être plus favorable au développement des connaissances de Wipo en cette matière, que l'emploi qu'il fut appelé à remplir à la cour après l'élection de Conrad; ces fonctions le rapprochaient d'hommes dont la renommée artistique s'étendit dans le monde entier. Près de lui, et lorsqu'il devint chapelain de la chapelle impériale, vécut jusqu'en 1026 un prêtre modeste, natif de l'Alsace, homme d'un talent musical si remarquable qu'on lui faisait l'honneur de comparer toutes ses compositions à celles de S. Grégoire le Grand. Leur nombre était assez considérable, et ces compositions étaient dédiées à saint Cyriaque, à Hydulphe, évêque de Trèves, au pape Grégoire le Grand, à saint Nicolas et sainte Otthilia (3). C'était *Bruno* de Dachsbourg.

On comprend ce que Wipo dut gagner dans ses relations avec cet homme; toutefois elles ne durèrent pas plus de deux ans. Le chapelain de cour Bruno devint évêque de Toul, et quelques années après nous le voyons sous le nom de Léon élevé à la chaire de Saint-Pierre. Nous savons que dans ce poste éminent il conserva les plus tendres relations avec la cour impériale, et qu'il la visita plusieurs fois. Dans ces visites, l'ancien collègue Wipo n'était point oublié sans doute, et il y était un peu question de musique sacrée. Ces relations entre le pape Léon et Wipo nous expliquent comment la séquence de Pâques de ce dernier fut immédiatement employée dans les églises.

(1) Solis *Teutonicis* vacuum vel turpe videtur,
Ut doceant aliquem, nisi Clericus accipiatur.
Sed, rex docte, jube cunctos per regna doceri,
Ut tecum regnet sapientia partibus istis.
(Wiponis Panegyricon.)

(2) Sous ce titre : Versus Wiponis ad mensam Regis. (*Ib.*)

(3) Ut, excitante Deo, ociositatem, velut animae inimicam, his occupatus negotiis, vitare valeam (Wipo, in prologo ad vitam Conradi).

(4) Quae post obitum illius gloriose feceras, per se ordinanda decrevi (Wipo, in Ep. ad R. Heinricum). Acta clarissimi filii : « quandiu vixero, congregare non desinam... obsecro post me scribentem, ne pudeat illum de meis fundamentis parietes suos superponere : ne spernat stylum cadentem erigere, etc. » (In Prologo.)

(5) Hermann Contract écrivit aussi, d'après le témoignage de son élève Berthold, la vie de ces deux empereurs; aucune n'est parvenue jusqu'à nous; on les considère généralement comme un remaniement du travail de Wipo.

(1) Le plus ancien des manuscrits de Wipo, contenant la *Vita Chuonradi*, existait encore (d'après Pertz) au XVIe siècle; il n'existe aucune trace de son *Panegyricus* (Tetralogus). Une copie de ses Proverbes (XIIe-XIIIe siècle) existe à Einsiedeln et diffère en plusieurs points de l'édition de Canisius.

(2) Les anciens entendaient par *Arts libéraux* les connaissances à l'usage des hommes libres, que l'on distinguait des esclaves voués aux arts mécaniques. La grammaire, l'arithmétique et la géométrie formaient le *Trivium*; le *Quadrivium* se composait de la musique, de l'astronomie, de la dialectique et de la rhétorique.
(*Note du rédacteur.*)

(3) (Anonymus Mellicensis, cap. 58) : « Hic in musica subtilissimus fuit, et inter cantus alios, quos plurimos edidit, historiam beatissimi papae Gregorii satis artificiose composuit. »

La protection particulière dont l'impératrice Gisèle, si pleine d'intelligence et de cœur, honorait Wipo, lui valut la fréquentation des hommes les plus instruits de son époque. Elle était probablement accompagnée de Wipo quand, en 1027, elle se rendit au monastère de Saint-Gall avec son jeune fils Henri et se fit affilier à la communauté des moines (1). Parmi les œuvres allemandes de Notker Labeo, qu'elle désira si vivement et dont elle fit faire une copie, se trouvait certainement l'écrit qu'il composa sur la musique (2). Le roi Henri visita de nouveau ce même monastère quand il se trouva en 1039 à Constance, où Wipo lui avait présenté le chant de deuil, et d'où il l'accompagna certainement dans cette nouvelle visite. Là, il entendit ces chants solennels et émouvants que l'on avait coutume d'exécuter depuis des siècles à la réception des souverains; là, il revit ce chanteur éminent, le moine Ekkehard IV qui, déjà en 1030, lorsque l'empereur Conrad célébrait à Ingelheim les fêtes de Pâques, avait donné des preuves si éclatantes de son talent, que toute la famille impériale le récompensa richement; là, il prit connaissance des surprenantes œuvres musicales composées par les maîtres de l'école de chant de Saint-Gall, de leurs hymnes et mélodies, de leurs antiphonaires, litanies et séquences. Le monastère de Reichenau, séjour favori des derniers empereurs, ne pouvait échapper à l'attention de Wipo. Le roi Henri le visita en 1040 avec toute sa cour; il y vint encore en 1048 pour l'inauguration solennelle de l'église de Saint-Marc, et le jour suivant il suivit la procession de Saint-Marc en donnant des marques de la plus vive piété (3). L'année suivante, 1049, le pape Léon honora les moines de ce couvent par une visite de trois jours. Toutes ces circonstances attirèrent plusieurs fois Wipo dans ce couvent, où il trouva entre autres érudits dont la renommée était européenne, un abbé Bernon, auteur de trois ouvrages sur la musique, et Hermann Contract, et il put, grâce à ces relations et à ces ressources musicales, étendre le cercle de ses connaissances.

La séquence de Pâques de Wipo, que nous possédons, a, dans notre manuscrit, la même mélodie que celle usitée aujourd'hui dans les églises catholiques, *avec plus ou moins d'altérations*. La forme mélodique a les proportions des vieilles séquences de Notker, et elle est soumise aux mêmes règles. Le chant est divisé en neuf versets, dont le premier, *Victimæ paschali*, a une mélodie particulière; le deuxième, *Agnus redemit*, et le troisième, *Mors et vita*, ont la même forme mélodique; il en est de même du quatrième, *Dic nobis*, et du sixième, *Angelicos*, du cinquième, *Sepulchrum*, et du septième, *Surrexit Christus*. Le huitième verset résonne avec ces mots: *Credendum est magis soli Mariae veraci quam Judaeorum turbae fallaci*, et la mélodie s'en adapte parfaitement au neuvième, *Scimus Christum*. Il est évident que la mélodie n'est pas plus ancienne que le texte, et on la chercherait vainement parmi les cinquante mélodies

(1) Gisela Imperatrix simul cum filio suo Heinrico monasterium S. Galli ingressa, xeniis benignissime datis, fraternitatem ibi est adepta (Hepidani anales S. G.). Kisila imperatrix operum ejus (Notkeri) avidissima, psalterium et Job sibi exemplari fecit. (Cod. S. Galli, Lib. Bened.)

(2) Imprimé par Gerbert dans ses *Scriptores*.

(3) Herman Contr. Chronic.

de Notker. Tandis que dans nos manuscrits l'on trouve joint à toutes les séquences adaptées aux mélodies de Notker, le *Titulus melodiæ*, par exemple, *Occidentana*, *Amœna*, *Qui timent*, etc.; cette désignation manque tout à fait au *Victimæ paschali*, circonstance qui prouve que son origine est plus moderne.

L'enthousiasme le plus éclatant accueillit notre chant de Pâques aussitôt après son apparition. En Italie, où peu de séquences étaient adoptées, on trouve le *Victimæ* dans presque tous les anciens manuscrits (1). En Allemagne, il figurait, dès le XIIe siècle, pour la fête de la résurrection parmi les chants que le clergé consacrait à la célébrer. Dans une représentation des fêtes de Pâques, une rubrique s'exprime en ces termes: Après que le chœur eut commencé l'antienne *Una Sabbati*, les trois saintes femmes s'approchèrent en silence du tombeau où Madeleine cherche le Sauveur, puis celle-ci chanta l'hymne de Pâques: *Victimæ paschali*. Aux paroles *Dic nobis Maria*, le Christ apparaît soudainement, et au milieu des chants qui continuent il se fait reconnaître de Madeleine en l'appelant trois fois par son nom. Après diverses mélodies, Madeleine tombe à genoux en disant au Sauveur: *Sancte Deus! Sancte fortis! Sancte immortalis, miserere nobis!* Elle se tourne vers le chœur des apôtres en continuant les paroles de la séquence: *Surrexit sicut dixit*, etc., après quoi le chœur lui adresse ces paroles: *Dic nobis, Maria*, etc.; puis Madeleine: *Sepulchrum vidi*, etc.; le chœur reprend: *Credendum est, et scimus*, etc. (2).

Cette séquence reçut plus tard en France la même destination (3). L'air populaire allemand, *Christ est ressuscité*, déjà connu au XIIIe siècle, qui a traversé six siècles et qui est encore chanté aujourd'hui dans toutes les contrées allemandes, n'est autre chose qu'une imitation de la séquence de Pâques de Wipo, car par le fait chaque passage mélodique du chant peut être retrouvé dans celle-ci. Quoique la séquence de Wipo ne remplaçât guère avant le XVIe siècle les séquences de Notker adoptées en Allemagne pour la semaine de Pâques, cependant on trouva à l'employer dans le temps pascal et même pendant la messe. Un manuscrit de saint Gall (n° 546) l'indique aux chanteurs pour l'époque comprise entre l'octave de Pâques et l'Ascension. On comprend l'estime que l'on faisait de cette mélodie au XIVe et au XVe siècles, puisqu'on l'exécutait sur un texte différent à d'autres fêtes; ainsi on la retrouve avec ce nouveau texte:

Virgini Mariæ laudes intonent Christiani (4).

Ensuite, pour la fête du saint Sacrement:

Collaudent devoti patris filium Christiani (5);

Puis pour la fête de la Compassion de la B. Vierge:

Virgini Mariae laudes concinant Christiani (6).

Lorsqu'on voulut au XVIe siècle remanier la liturgie dans

(1) Miramur libros Romanos, Venetos et alios, qui per paucas Prosas exhiberi solent, supra scriptam cantionem (Victimae paschali) dare ad unum omnes (Daniel: Thesaurus, hym. II, pag. 96).

(2) Codex Einsidlens: n° 300, saec. XII.

(3) Conf. *Livre des familles*, Paris, 1844, pag. 132; — d'Ortigue, *Dictionnaire de plain-chant*.

(4) Cod. St. Gallensis, n° 546.

(5) *Ibid.*

(6) Cod. Einsidl. n° 36.

le sens de l'unité, on maintint la séquence de Wipo de préférence à cinq cents autres; c'est la plus ancienne de celles dont l'usage nous ait été conservé.

Nous pensons que le noble compositeur qui en est l'auteur mérite une mention dans les annales de la musique religieuse, d'autant plus que celui dont nous rappelons le nom a laissé le souvenir d'une vie exemplaire. Wipo nous apparaît dans toutes ses œuvres comme un prêtre vertueux, dévoué à son Église, implorant du ciel de nouvelles lumières afin de se rendre capable d'élever pour l'empire romain un souverain qui se servît de sa puissance pour être le protecteur de l'Église, le pacificateur des États, le défenseur des lois, le père des veuves et des orphelins, le propagateur des arts et des sciences, et il doit être doublement honoré pour avoir joint à toutes ces vertus le talent qui a donné à la sainte Église l'immortel chant de Pâques.

Nous dédions donc ces lignes au noble prêtre et musicien bourguignon.

P. A. Schubiger.

HISTOIRE DE L'ORGUE.

SON INTRODUCTION DANS LE CULTE CHRÉTIEN.

PREMIER ARTICLE.

L'orgue compte déjà plus de deux mille ans d'existence (1); mais il n'y en a guère que mille que le christianisme l'a adopté. S'il ne l'a pas créé, on peut dire qu'il l'a fait ce qu'il est. A peine installé dans l'église, l'orgue y a pris des proportions grandioses qu'il n'avait pas connues dans l'antiquité. Il lui fallut encore plusieurs siècles pour perfectionner tous ses membres trop longtemps laissés informes par les procédés grossiers du moyen-âge, et surtout pour adoucir la voix éclatante et dure de ses tuyaux d'airain, plus convenable aux spectacles en plein air du cirque qu'à la gravité du culte. Dès lors, c'est-à-dire depuis le XIV[e] siècle, il est accepté sans aucune contestation; les conciles et les liturgistes ne songeront plus qu'à le rappeler au caractère grave et convenable, et à régler son rôle dans les cérémonies; il sera reconnu enfin comme l'instrument ecclésiastique, et, pour le monde catholique, il sera *l'instrument*, comme la Bible est le *livre*.

Mais celui qui remonte aux premiers siècles de notre ère pour y chercher la tradition religieuse de l'orgue, n'y trouve qu'obscurités, hésitations et même contradictions. Comment l'orgue passa-t-il donc du paganisme au christianisme ?

Disons d'abord que jamais l'orgue ne servit au culte païen ; les chœurs de flûtes et les lyres y étaient consacrés depuis les temps mythologiques, et cette tradition fut gardée jusqu'au dernier jour du paganisme. L'orgue antique était employé dans les maisons particulières ; les femmes apprenaient à en jouer (2); Ammien Marcellin nous témoigne que de son temps il était de mode d'en mettre dans les bibliothèques. Il y en avait surtout au palais des empereurs : c'était l'instrument chéri de Néron; Héliogabale en jouait (deux singuliers patrons pour notre instrument!). Mais, surtout, l'orgue servait en public; il prenait part aux concerts du théâtre ; c'était par excellence l'instrument du cirque (*Suesce atque organicis beare circis*, dit Mart. Capella); l'instrument même, avec ses soufflets, servait de but aux courses de chars; c'était au son de l'hydraule que s'exécutaient les danses impures des mimes et les combats sanguinaires des gladiateurs.

On concevra sans peine que l'Église ait, dans les premiers siècles, rejeté de son sein l'orgue et tous les instruments en général, puisqu'ils étaient ainsi mêlés à tout ce qu'elle abhorrait, et à bon droit, dans les mœurs de la vieille société. Elle ne revint de cette juste prévention qu'après la chute de l'empire qui entraîna avec elle et fit disparaître tous ces jeux et toutes ces fêtes.

Dans les premiers siècles chrétiens, il n'est donc question que du simple chant, et surtout du chant des psaumes, *canere, psallere*, et ce chant même était très-austère (1). Chez les Juifs, sous l'ancienne loi, ces psaumes étaient chantés avec l'accompagnement des instruments, et cela est exprimé très-souvent dans le texte. Rien de plus fréquent dans l'Ancien-Testament que la mention du psaltérion, de la cithare, de l'*organum* (la syrinx des Hébreux), des trompettes, des cymbales, tous très-ordinairement employés dans le temple. Mais ces instruments hébreux étaient les mêmes que ceux de la Grèce et de Rome. Sur ce point comme sur tant d'autres, la nouvelle loi ne jugea pas à propos de suivre les errements de l'ancienne.

Saint Eusèbe (*in psalmum* 91) dit : « qu'il fut d'usage de chanter les psaumes avec la cithare et le psalterion; mais que les chrétiens ne le font pas, que c'est un usage juif. » Saint Justin (*quæstio* 107, *ad orthodoxos*) s'exprime bien plus vivement: « Il ne suffisait pas simplement de chanter à ceux qui vivaient sous l'ancienne loi, ils chantaient en dansant et en s'accompagnant d'instruments. Dans nos églises, au contraire, on a repoussé de la musique sacrée l'emploi de ces instruments et de toutes choses semblables qui ne conviennent qu'aux fous, et l'on s'en tient au chant pur et simple. »

Ce sont là des textes formels. On citerait beaucoup de passages en apparence contraires, mais aucun, je pense, qui établît que les instruments fussent employés dans le culte même. Souvent les premiers auteurs chrétiens citent les passages de l'Ancien-Testament dont nous parlions plus haut; ils affectionnent ces expressions bibliques : *psallere Deo cum cithara, laudare Dominum in psalterio ;* mais on voit que c'est par métaphore, et en effet ils ajoutent presque toujours : *cymbalum oris, cithara animi.*

Saint Clément d'Alexandrie (*Pædagogus*, liv. II, ch. 4), dit : « Vous n'encourez aucun blâme, si vous savez vous accompagner de la lyre ou de la cithare pour chanter et même pour chanter les psaumes (*canere et psallere*). »

(1) V. la livraison de *la Maîtrise*, d'octobre 1857.

(2) Comme on le voit par le tombeau de Julia Tyrrhania au Musée d'Arles (Millin, *Monuments antiques*, tom. 2, p. 292, pl. 37); et par le petit orgue de la villa Mattei, cité dans l'*Histoire de la musique*, d'Hawkins, p. 403.

(1) Raban-Maure : *Primitiva Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuncianti vicinior esset quam psallenti.* Nous croyons que cela est vrai, surtout avant Constantin.

Mais cela s'applique à la vie privée, non pas aux cérémonies religieuses. On sait avec quelle admiration Tertulien (*de anima*, cap. 14) parle de l'orgue, auquel il compare le corps humain animé par le souffle de la vie; Théodoret (*de Providentia*, orat. 3) lui compare l'organe vocal; mais cela est tout à fait en dehors de notre thèse.

La lettre à Dardanus, imprimée à la suite des œuvres de saint Jérôme, ne prouverait pas davantage. On s'accorde à penser qu'elle n'est pas de saint Jérôme; et d'ailleurs, en admettant qu'elle soit de quelque moine d'Orient qui connaissait bien Jérusalem, et que l'on puisse croire en cette matière (pour notre part nous l'admettons très-volontiers), nous y apprenons seulement qu'il y avait à Jérusalem un orgue à quinze tuyaux d'airain, dont la laye, faite de deux peaux d'éléphants, recevait le vent de douze soufflets, et dont les sons étaient si forts qu'on les entendait du mont des Oliviers, à plus de mille pas de distance. Rien ne dit qu'il fut employé dans le culte chrétien. On peut rapprocher de cet orgue un autre bien plus singulier, nommé *magrepha*, lequel, au rapport des livres talmudiques, servait au temple juif de Jérusalem : à certains moments des cérémonies on le plaçait à l'entrée du temple, entre le vestibule et le pronaon, et le bruit qu'il faisait était tel qu'on ne pouvait s'entendre dans la ville (1). Malgré quelques différences de détail dans les deux descriptions, nous pensons que la lettre à Dardanus et les dissertations des rabbins nous parlent du même orgue. Et si cet instrument, d'ailleurs peu religieux et peu agréable à ce qu'il semble, était employé dans les cérémonies hébraïques, c'était une raison de plus pour que l'église chrétienne ne l'adoptât pas.

Saint Justin semble accorder qu'on peut jouer sur les instruments le texte saint : « Car c'est toujours, dit-il, la parole de Dieu, qu'elle soit pensée et dite seulement, ou bien chantée, ou bien jouée sur les instruments » (*in quæstione* 107, *ad orthodoxos*). Mais nous avons vu de quelle façon formelle il tranche la question à l'égard du culte. Les deux premiers auteurs que cite dom Gerbert dans sa collection des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, saint Pambon et saint Nicet, évêque de Trèves au v[e] siècle, ne parlent toujours que du chant des psaumes, dans les petits traités où ils règlent la musique ecclésiastique.

Terminons par un passage de Prudence :

Quidquid in ære cavo reboans tuba curva remugit,
Quidquid casta chelys, quidquid testudo resultat,
Organa disparibus calamis quod consona miscent....
Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum.
(*In Apotheosi.*)

« Tout ce que mugit la trompette recourbée dans son tube
» d'airain sonore, tout ce que chante la lyre et le chaste luth, tout
» ce que l'orgue aux tuyaux inégaux fait retentir d'harmonieux...;
» tout cela célèbre le Christ, parle du Christ, tout à la gloire du
» Christ ! »

Et pourtant ailleurs (*in Hamartigenia*) ce même Prudence blâme l'emploi des instruments dans l'église.

Assurément ils durent quelquefois y paraître, et ces blâmes mêmes le prouvent. Cassiodore, qui vivait à Rome vers l'an 500, dit que de son temps on avait décidément rejeté les flûtes du saint lieu : *Modulatio tibiarum a sacris mysteriis nostra ætate discessit* (œuvres, t. II, p. 312) (1).

Il faut considérer qu'il n'y avait pas encore de règlements fixes sur ce sujet; dans les trois ou quatre premiers siècles, les pères et les conciles étaient occupés à des questions plus essentielles : il s'agissait de constituer la doctrine, et de la maintenir pure au milieu de la multitude et de l'agitation des hérésies. Ce ne fut que plus tard qu'on eut le loisir de discuter et de régler la plupart des détails de la liturgie. Mais à défaut de statuts formels, il y avait toujours, et surtout à ce premier âge de la religion où l'esprit des apôtres était encore présent dans le monde, il y avait, disons-nous, comme une entente instinctive de ce qui était convenable et chrétien, un sentiment général qui faisait loi, et où la tradition catholique a pris naissance. Or il est incontestable que ce sentiment général fut défavorable aux instruments de musique, et nous avons dit pourquoi; nous dirons bientôt pourquoi ce sentiment put changer et changea en effet.

Quand arrive la grande invasion barbare, tout disparaît en Occident, au moins pour quelque temps, l'orgue comme tout le reste, comme tous les autres produits de la civilisation antique. Mais dans l'empire grec où l'empire romain se continue, il continue, lui, ses destinées païennes. Chacune des factions du cirque a son orgue, et l'on en joue non-seulement pendant les jeux du cirque, mais aux diverses solennités publiques, dans les cortéges, pour la fête de certains magistrats. En outre il y a au palais deux orgues d'or, qui se font entendre pendant les repas du souverain ou comme signal dans les cérémonies. Dans la réception des ambassadeurs étrangers, ils apparaissent avec toutes les autres merveilles de la physique et de la mécanique bysantines, les oiseaux qui gazouillent, les lions automates qui marchent et rugissent, afin de frapper d'admiration l'esprit des étrangers et de donner une haute idée de la splendeur de l'empire. C'est pour la même raison que les ambassadeurs de Constantinople emmenaient avec eux diverses machines curieuses dans les cours des peuples barbares; tout le monde sait l'histoire des orgues amenées ainsi en 757 et en 811 à la cour de Pépin et de Charlemagne où elles causèrent tant d'admiration et d'envie. Enfin nous voyons qu'aux jours des grandes fêtes religieuses, les orgues étaient dans le cortége de l'empereur et l'accompagnaient jusqu'à Sainte-Sophie; puis à la fin du service divin, elles saluaient sa sortie par des sons éclatants mêlés aux acclamations du cortége officiel, et le reconduisaient ainsi jusqu'au palais (2). Mais elles ne passaient pas le seuil de l'église qui les repoussa constamment; et cette proscrip-

(1) V. Kircher, *Musurgia*, B. 1, p. 54; W. G. Prinzen, *Beschreibung der Musick*, Dresde, in-4°, 1670; Forkel, t. 1, chap. 3, § 57; et la Dissertation *de Magrepha*, dans le *Thesaurus antiquitatum hebraïcarum* d'Ugolini, vol. XXXII, p. 1121.

(1) Il dit ailleurs, *de Artibus..... cap.* V, *de musica* : « *In ipsa quoque religione valde permixta est* (*musica organica, instrumentalis*), *ut decalogi decacordus, tinnitus cithare, tympana, organi melodia, cymbalorum sonus, ipsum quoque psalterium.* » Mais il est évident qu'il s'agit de la musique de l'Ancien-Testament.

(2) On trouve tous ces détails dans Constantin Porphyrogénète, *libri duo de Ceremoniis aulæ Bysantinæ*, Leipsick, 1751, *passim*; et dans Codinus Curopalata, *de Officiis C. Politanis*, cap. VI, *apud Gretserium, opera*, tome XV, p. 30.

tion s'est maintenue jusqu'aujourd'hui. Les chrétiens du rit grec n'admettent pas les instruments. Le chant choral a été chez eux amené à une admirable perfection, comme par exemple à la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg et au couvent de Saint-Serge; mais par un attachement (mal compris selon nous) à la tradition des premiers siècles, ils se sont privés des effets mystérieux et puissants de la musique instrumentale, qui, résumée et personnifiée dans l'orgue, ajoutent tant à la beauté de notre liturgie sans rien ôter à sa dignité.

C'est là un des points où les deux Églises diffèrent; cela importe assez peu sans doute aux grands principes de la doctrine; mais comme la doctrine s'exprime dans le monde et se manifeste par le culte, ces parties secondaires de la liturgie prennent une grande importance dans la vie du christianisme; elles sont comme les traits sensibles de sa physionomie, et contribuent singulièrement à la rendre plus ou moins édifiante et religieusement belle. On nous pardonnera donc d'insister autant là dessus.

Qu'on suive les phases par où la religion eut à passer dans les premiers siècles. D'abord persécutée et réduite au mystère et à l'obscurité des catacombes, on peut s'imaginer combien son culte dut être simple, triste, austère; alors elle se contentait du chant des psaumes et de la récitation des prières. Mais à partir de Constantin, elle commence à vivre au grand jour, elle s'installe triomphalement dans l'empire et fait appel à toutes les ressources de la civilisation pour augmenter la pompe de ses cérémonies : écartant toutefois, avec un scrupule infini, tout ce qui est souillé par les mœurs païennes qu'elle a mission de corriger. Elle laisse tomber en ruines les temples du paganisme dépossédé, et se bâtit de nouveaux monuments; elle s'approprie seulement quelques basiliques romaines, parce que la forme de ces édifices se trouve parfaitement répondre à toutes les conditions du nouveau culte, et que d'ailleurs ils n'ont jamais servi qu'aux préteurs pour rendre la justice. Elle revêt ses pontifes et ses prêtres de vêtements somptueux où le sym e s'exprime en broderies d'or et de soie. Elle accepte le système musical des grecs, mais en lui faisant subir des modifications qui le transforment; elle le réduit, l'épure et le fixe; elle en retire le rhythme, c'est-à-dire la passion; elle supprime le genre chromatique et le genre enharmonique aux intonations variables et molles, ne conservant que le diatonique, plus simple et plus digne; elle choisit, pour les adapter à ses hymnes, quelques-unes des mélodies antiques, les plus sévères sans doute, de même que dans la construction de ses églises, elle utilisa parfois quelques belles colonnes de marbre, quelques beaux chapiteaux doriques ou corinthiens empruntés aux édifices en ruines. Pour les statues et les peintures, on sait quelles discussions, quelles discordes même elles allumèrent; on sait que la querelle des images troubla longtemps la Grèce et l'Italie, et qu'elle fut même, historiquement, une des causes qui séparèrent, au XIIe siècle, l'église de Rome de l'église grecque. Rome admettait les images saintes; et elle admit aussi les instruments de musique, après la chute de l'empire, une fois qu'ils eurent été purifiés, pour ainsi dire, de tout leur passé païen par la disparition et l'oubli des fêtes et des jeux auxquels ils avaient servi.

En cela, l'église catholique ne fit que suivre ce principe qui a toujours dominé sa liturgie, à savoir que la magnificence n'est pas incompatible avec la dignité dans le culte, et qu'au contraire la dévotion humaine doit s'efforcer d'offrir à Dieu toutes les choses les plus belles, pourvu qu'elles n'aient rien d'impur ni d'inconvenant, et qu'elles portent vraiment l'empreinte du sentiment religieux.

Edouard Bertrand.

QUELQUES APERÇUS SUR LE CHANT

dans ses rapports avec la liturgie,

PARTICULIÈREMENT

DANS L'ÉGLISE DE LYON.

—

Suite (1)

II.

Les théoriciens qui, de nos jours, se sont occupés de reconstituer ou de restaurer le plain-chant primitif, ont frappé à presque toutes les portes, puisé à presque toutes les sources; l'obscurité des notations anciennes ne les a pas découragés. Le résultat de tant d'efforts généreux est à peu près stérile; on n'est pas mieux fixé, et je pourrais citer, si vous ne saviez cela bien mieux que moi, de nombreuses controverses à ce sujet. Cela devait être, car à aucune époque l'Église n'a imposé l'uniformité du chant, et le chant, soit qu'il vînt de Rome ou d'ailleurs, s'est toujours modifié en changeant de pays. La variété dans l'unité tient à l'essence même de la création, l'uniformité est une théorie humaine. Les antiphonaires diffèrent entre eux, voilà tout ce que l'on peut constater quand on a eu le bonheur d'interpréter leurs hiéroglyphes, en supposant encore que la lettre morte de la notation, privée de la tradition qui l'explique, rende cette interprétation facile.

Personne, je crois, n'a songé à s'enquérir de deux choses : 1° de savoir en quelle église cette tradition s'était le mieux conservée; 2° de savoir au juste quel était le rôle du chant dans la liturgie.

On semble aujourd'hui oublier dans ces belles dissertations le but que s'était proposé l'Église en introduisant le chant dans ses offices. Je dis le chant et non la musique en général, car ce n'est que par une extension abusive de l'élément musical et par suite de la tolérance de l'Église, que la musique instrumentale fut introduite dans les exercices religieux.

La prière publique, dans un grand local et avec un grand nombre de fidèles, serait impraticable si on se bornait à la parler; mille voix qui s'élèveraient pour lire un psaume des vêpres, réciter le *Credo* ou le *Gloria* à la messe, ne produiraient que de la confusion. Pour discipliner une masse hétérogène il fallait la soumettre aux lois du rhythme et de la tonalité, la faire chanter; et aussi, dès les premiers temps de l'Église, le chant y fut en usage, non pas, à coup sûr, pour récréer uniquement les assistants par les charmes de la musique.

Dans les premiers siècles les églises étaient sans faste et fort simples; la musique et les instruments n'y furent ad-

(1) Voir le numéro du 15 juin dernier.

mis qu'assez tard, et le premier, dit-on, qui s'en servit pour une messe, fut Luitprand, roi des Lombards (1).

A toute règle il y a des exceptions. La nature humaine étant finie et imparfaite ne peut supporter de règles absolues. Les exceptions sont donc permises quand elles n'altèrent pas le principe et ne portent que sur ses applications. En certaines circonstances, pour honorer Dieu par la consécration de toutes les facultés qu'il a départies à la créature, l'Église admit le concours exceptionnel de tous les arts, sans admettre pour cela la nécessité de ce concours; mais il ne s'agit pas des exceptions. Ce qui est en cause, c'est l'art dans ses rapports ordinaires avec le culte, c'est le chant des offices auxquels tout catholique est obligé d'assister. Or, les vraies conditions de ce chant sont évidemment d'être facile à retenir, à suivre; de ne pas brouiller l'ordre des paroles, ni de les précipiter, ni de les trop ralentir, ni de les répéter sans raison; de ne pas distraire l'attention des fidèles par trop de nouveautés; de pouvoir être exécuté dans toutes les conditions possibles, dans l'église de campagne comme dans la cathédrale, en un mot d'être le chant populaire par excellence et non le secret des habiles; le chant invariable et se transmettant de générations en générations, et non le thème varié tous les dix ans au gré des maîtres de chapelle.

Le plain-chant réunit ces conditions, et non la musique quelle qu'elle soit, musique de Cherubini ou de Palestrina; car toute musique demande des musiciens, c'est-à-dire des gens choisis et isolés de la masse commune. Le plain-chant peut être exécuté par toutes les voix, il a l'avantage de n'être pas le produit d'une seule époque, mais le résultat d'un long usage; l'avantage d'être en quelque sorte une langue morte comme la langue latine, et moins sujette à l'incertitude et au mouvement des langues vivantes.

Il ne faut pas croire que la force des choses et un progrès imaginaire amèneront partout la décadence et la mort du plain-chant, et qu'une fois initiés à la musique les fidèles ne voudront plus autre chose. Il suffit au clergé de ne pas favoriser la musique aux dépens du plain-chant et de ne pas le traiter comme un reste de barbarie, afin qu'il se trouve des personnes disposées à l'étudier, soit par un motif pieux, soit par un goût réel. Ce goût s'est maintenu (ou plutôt s'était maintenu, car la musicomanie a amené une décadence à cet égard) dans le diocèse de Lyon, où il n'était pas rare de trouver dans tous les rangs du clergé et des laïques des amateurs cultivant le plain-chant comme d'autres cultivent la musique. C'était un puissant secours pour les églises, et cela explique comment on avait pu maintenir la règle inconnue dans les autres diocèses, qui exclut les chantres gagés, déguisés sous une façon d'habit ecclésiastique, rendant impossible, en raison de leur salaire, le concours des chantres de bonne volonté. Les chantres gagés sont commode pour la paresse des clercs et des chanoines, mais peu dignes de la majesté du sanctuaire.

La supériorité du plain-chant étant admise, il reste à savoir si l'harmonie, ou plutôt le contre-point, car le sens du premier mot est trop général, est compatible avec sa tonalité, avec ses rhythmes indécis, ou plutôt avec l'absence des rhythmes qui caractérise la plupart de ses pièces. Faut-il le chanter à plusieurs parties ou à l'unisson? avec les voix seules ou accompagné par les orgues? Et si l'on admet les orgues et le contre-point, faudra-t-il admettre également les règles modernes en altérant la tonalité ancienne, ou composer une harmonie étrange et sans précédent pour maintenir cette tonalité?

Au point de vue purement musical, cette question ne peut être tranchée du premier abord. Certaines pièces fort simples, écrites avec un petit nombre de notes, d'une tonalité facile à saisir et à se confondre avec la tonalité moderne, comme celles des 5e et 6e modes (tons ionien et lydien transposés, dans la classification de Reicha), paraissent gagner à l'addition de l'harmonie qui se place alors très-naturellement. D'autres, et ce sont les plus nombreuses, les plus anciennes et les plus caractéristiques, comme le *Veni Creator*, le *Te Deum*, le *Lauda Sion*, la plupart des proses et des introïts, perdent tout leur cachet de simplicité et de grandeur avec un contre-point auquel elles se prêtent fort peu et qui se résume en un tour de force, curieux à lire, peu agréable à écouter.

Quand à l'emploi des orgues, il est bien restreint, si on veut le régler conformément au bon sens, au bon goût, aux convenances et aux prescriptions mêmes de l'Église, et lorsque des usages particuliers les ont interdit comme à Lyon, ce n'est pas la peine de consacrer de grosses sommes et de rompre avec la tradition pour les introduire. Les organistes, quel que soit leur mérite, sont toujours enclins à en abuser, car avant tout ils sont musiciens et non maîtres de cérémonies, et mainte fois l'Église s'est vue obligée d'opposer ses décrets à leurs empiétements. Le concile de Reims, en 1564, défendit de toucher pendant le *Gloria*, le *Credo* et le *Sanctus*, et de remplacer par une pièce instrumentale l'*Introït*, l'*Offertoire* et la *Communion* (1). Le concile de Trèves, en 1539, en interdit l'emploi pendant l'*Élévation*. Il n'est pas besoin d'observer que c'est un renversement de tous les principes liturgiques et un oubli du symbolisme des cérémonies que de l'admettre dans les temps de pénitence, et de ne pas le réserver pour ajouter un surcroit de pompe et de jubilation aux grandes fêtes.

Ainsi les orgues doivent rester muettes pendant l'avent, depuis la *Septuagésime* jusqu'au *Gloria* du samedi saint et aux messes des morts. On ne peut pas raisonnablement non plus, remplacer par des fantaisies musicales les paroles dont l'Église a jugé convenable de composer les offices. Quel rôle leur reste-t-il? celui de couvrir le bruit des chaises au commencement et à la fin des offices, celui de remplir certains vides lorsque le chœur, ce qui est rare, garde le silence, lorsque ce silence est le résultat d'une lacune et non d'une prescription formelle, comme pendant la *Bénédiction*. Tout cela est peu de chose, à moins que l'on n'organise des concerts pour les faire entendre, comme cela se pratique à Paris, des réunions que les rituels ne prévoyaient pas et n'ont pas réglées, dans lesquels la religion est un prétexte et la musique le véritable motif, des réunions qui

(1) Grimaud. *Liturgie sacrée*. Selon cet auteur, on ne doit jamais chanter en musique les parties de la messe qui doivent être entendues de toute l'assistance, telles que l'Introït, les Graduels, l'Offertoire, le Credo, la Communion.

(1) Ces décrets sont cités dans l'ouvrage de l'abbé Pascal : *Origines et raisons de la Liturgie catholique*. Paris, 1854.

sont la négation formelle de ces belles paroles chantées à l'*Introït* de la *Dédicace :*

Quam terribilis est locus iste! Non est hic aliud nisi domus Dei... Tu, Domine, elevasti domum istam ad invocandum nomen tuum in eam, ut esset domus orationis et obsecrationis populo tuo.

MOREL DE VOLEINE.

(*La suite à un prochain numéro.*)

QUELQUES BONS SYMPTOMES.

NOUVELLE MAITRISE DE BAILLEUL (Nord).

Le goût de la musique fait tous les jours de nouveaux progrès parmi nous. Des sociétés de chant se forment jusque dans les plus petites localités. Il ne manque à ces orphéons qu'un répertoire approprié au génie national et composé de chants d'un caractère à la fois simple et élevé. Une œuvre semblable n'est assurément pas l'affaire d'un jour; mais on peut dire qu'elle est en voie d'accomplissement, car le peuple français est loin d'être dénué de l'instinct mélodique, ainsi que plusieurs ont bien voulu le dire. Il a, au contraire, imprimé le cachet d'un génie tout particulier dans des airs nationaux pleins de naïveté et de caractère. Cet instinct mélodique subsiste toujours; seulement il se transforme sous l'influence des idées de notre temps; d'individuel il tend à devenir collectif. Il n'est aucun de nos compositeurs qui ne se préoccupe de ce mouvement qui se fait vers la musique d'ensemble, quelle que soit sa forme : musique instrumentale, musique militaire, musique religieuse. De toutes parts nous voyons surgir de nouvelles sociétés de musique de chambre; chacune d'elles se place en naissant sous la protection de quelque grand maître, comme jadis des corporations d'ouvriers se formaient sous l'invocation d'un saint.

La musique militaire obéit à la même impulsion. En tous lieux, des orphéons d'harmonie s'établissent à côté des orphéons de musique vocale, et grâce au zèle, à la haute intelligence de M. le général de division Mellinet, les musiques de nos régiments, de nos milices, rivalisent au moins avec les musiques militaires de l'Allemagne, et, pour dire la vérité, les surpassent. C'est à l'esprit vraiment artiste, au goût vraiment distingué du général Mellinet, en qui l'artiste et l'homme du monde saluent le plus aimable Mécène, comme l'armée un brave illustre, que l'art est redevable d'un véritable progrès. Déjà les nobles inspirations de Gluck, de Mozart, de Haendel, de Marcello, de Beethoven, de Mendelssohn, remplacent les arrangements d'ouvertures d'opéras-comiques, les galops et les polkas que trop souvent les corps de musique faisaient entendre dans les cérémonies religieuses et funèbres.

Enfin, pour rentrer dans le sujet que nous avons particulièrement en vue, partout où l'on ne travaille pas à l'amélioration du petit nombre des anciennes Maîtrises qui avaient survécu à nos orages politiques, nous voyons s'élever des Maîtrises nouvelles. En ce moment, il s'en élève une à Bailleul, petite ville de 10,000 âmes, du département du Nord, ainsi que nous l'apprend un de nos amis. Nous avons pensé que les détails donnés par notre correspondant intéresseraient vivement nos lecteurs, et nous publions sa lettre; nous n'en supprimons que la signature. S'il y a indiscrétion à cela, nous lui dirons qu'il savait bien à qui il s'adressait; que nous et *la Maîtrise* c'est tout un, et que les confidences de ce genre qui nous sont faites, nous ne pouvons en faire mystère à nos lecteurs.

Honneur donc à M. Plichon, à M. le curé doyen Dehaene, au jeune Plantefebvre et à tous ceux qui ont concouru à cette noble et belle œuvre d'art et de religion!

J. D'ORTIGUE.

« Un amateur de musique, inspiré pour l'art d'un zèle aussi éclairé que généreux, M. Ildefonse Plichon, frère du député de ce nom, est parvenu à fonder, pour sa paroisse, une Maîtrise modèle. Mais que de peines, que d'efforts pour arriver à ce résultat! Tout était à faire, tout était à créer; et pas de ressources pour faire face au moindre des besoins, la fabrique n'en possédant que d'insignifiantes! Quoi qu'il en soit, M. Plichon se met résolûment à l'œuvre. A l'aide d'un faible subside de la fabrique, et surtout grâce aux concours généreux de M. l'abbé Dehaene, curé doyen, et des fidèles, il parvient à assurer le traitement d'un maître de chapelle et de plusieurs chantres; il fait bâtir une salle pour les leçons et les répétitions; il dote son école d'un orgue à pédales, au moyen d'une souscription opérée parmi le clergé et les amateurs du département. Ce n'est pas tout : le succès de l'œuvre dépend du choix du maître. Voulant d'abord restaurer dans son église le chant sacré, si sublime dans sa conception et malheureusement toujours si mal interprété, il a besoin pour maître de chapelle d'un artiste intelligent, capable par son instruction musicale de restituer sa véritable expression à cette branche si importante de l'art musical. A cet effet, il s'adresse à l'École de musique religieuse de Paris, cette pépinière de jeunes talents destinés à rappeler les bonnes traditions de la musique sacrée jusqu'au fond de nos provinces les plus éloignées; et M. Niedermeyer, son zélé fondateur, met à la disposition de M. Plichon un de ses élèves, M. Plantefebvre, que ses travaux et ses nombreux succès recommandaient particulièrement pour cet emploi. M. Niedermeyer ne s'est point trompé dans son choix. Sous l'habile direction de M. Plantefebvre, la Maîtrise de l'église de Saint-Amand, à Bailleul, a obtenu des résultats remarquables; elle possède aujourd'hui un chœur composé de dix-sept jolies voix d'enfants, de trois voix de ténor et de trois voix de basse, auquel se joignent, les jours de fête, des amateurs de la ville. J'ai assisté à plusieurs offices où le plain-chant et la musique la plus sérieuse ont été exécutés avec une justesse, une précision et des nuances qui laissent si peu à désirer, que, je ne crains pas de le dire, bon nombre d'églises de Paris pourraient s'estimer heureuses de posséder un chœur semblable. Une chose y manque cependant encore, et elle est essentielle, ce sont de meilleures orgues à l'église; mais M. Plichon compte y pourvoir au moyen d'une souscription nouvelle que M. le curé doyen et les fidèles de la paroisse s'empresseront, je n'en doute pas, de couvrir.

« L'honorable fondateur de cette œuvre bornera-t-il là ses efforts? Espérons que non. Déjà il se préoccupe de la pensée d'étendre aux églises des petites villes et des campagnes de son département les avantages de sa création, et de faire de la Maîtrise de Bailleul une école destinée à former des chantres et des organistes, qui seraient désormais des interprètes fidèles du chant sacré, rendu aujourd'hui, dans les campagnes, de la manière la plus déplorable. Mais le succès de ce noble projet ne peut être assuré qu'au moyen de la fondation de bourses qui devraient être accordées de préférence aux enfants des instituteurs. Il y a lieu d'espérer que M. Plichon, qui est parvenu à se créer des ressources aussi considérables pour une œuvre locale, en réalisera de suffisantes pour une institution qui intéresse le département du Nord tout entier. Faisons des vœux pour qu'il puisse mener son projet à bonne fin, et remercions-le bien sincèrement des efforts qu'il fait et des sacrifices qu'il s'impose pour la propagation des bonnes doctrines de musique religieuse. »

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

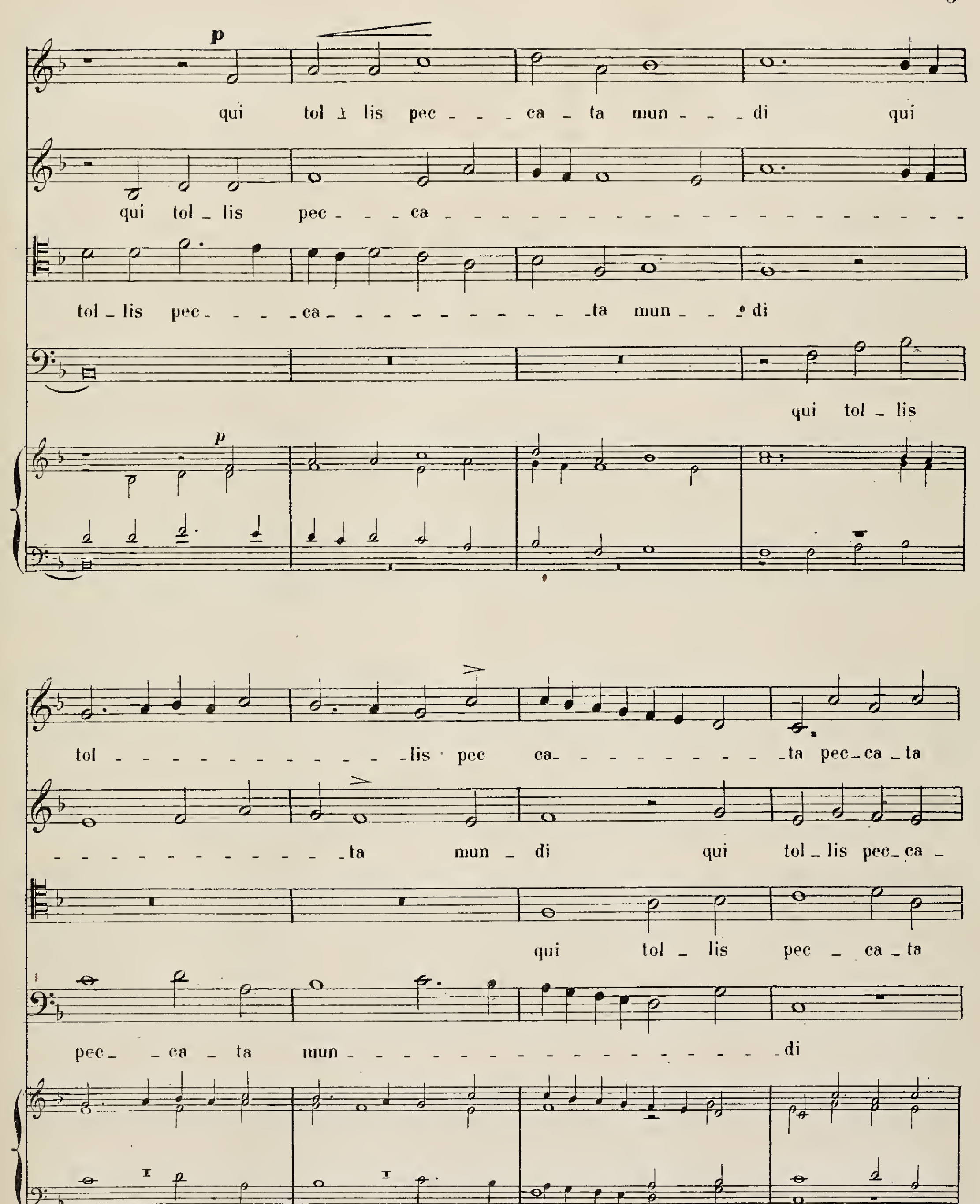
AGNUS

de la Messe Aeterna Christi munera.

À 4 VOIX. PALESTRINA.






p
qui tol _ lis pec _ _ _ ca _ ta mun _ _ _ di qui
qui tol _ lis pec _ _ _ ca
tol _ lis pec _ _ _ ca _ ta mun _ _ di
qui tol _ lis
p
tol _ lis pec ca _ ta pec _ ca _ ta
ta mun _ di qui tol _ lis pec _ ca _
qui tol _ lis pec _ ca _ ta
pec _ ca _ ta mun _ di

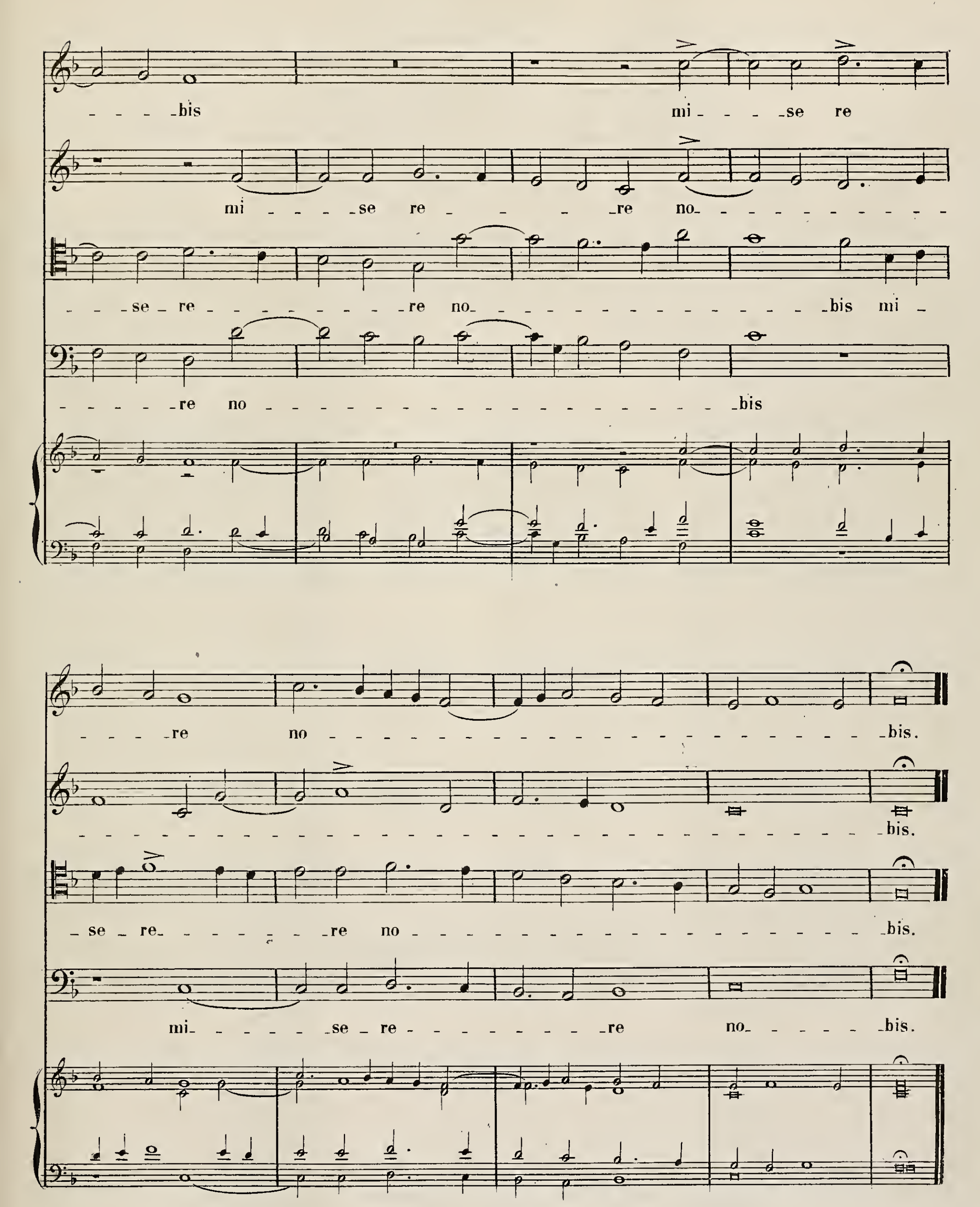
mun _ di qui tol _ lis pec _ ca _ _ _ _ _ _ _ _ _ta mun _ di mi _

_ ta mun_ _ _ _di qui tol_lis pec _ ca _ ta mun_ _ _di mi_ _ _se _

mun _ di qui tol _ _ _ lis pec_ _ _ca _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ta mun_ _

qui tol_ _ _lis pec_ca_ _ _ _ _ta mun_ _ _di





_ _ _ _bis
mi_ _ _ _se re
mi _ _ _ _ _se re _ _ _ _re no_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _se _ re _ _ _ _ _ _ _ _ _re no_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _bis mi _
_ _ _ _ _re no _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _bis
_ _ _ _re no _bis.
_ _bis.
_ se _ re_ _ _ _ _ _ _re no _bis.
mi_ _ _ _ _ _se _ re _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _re no_ _ _ _ _ _bis.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne bureaux de la MAITRISE.

AVE VERUM

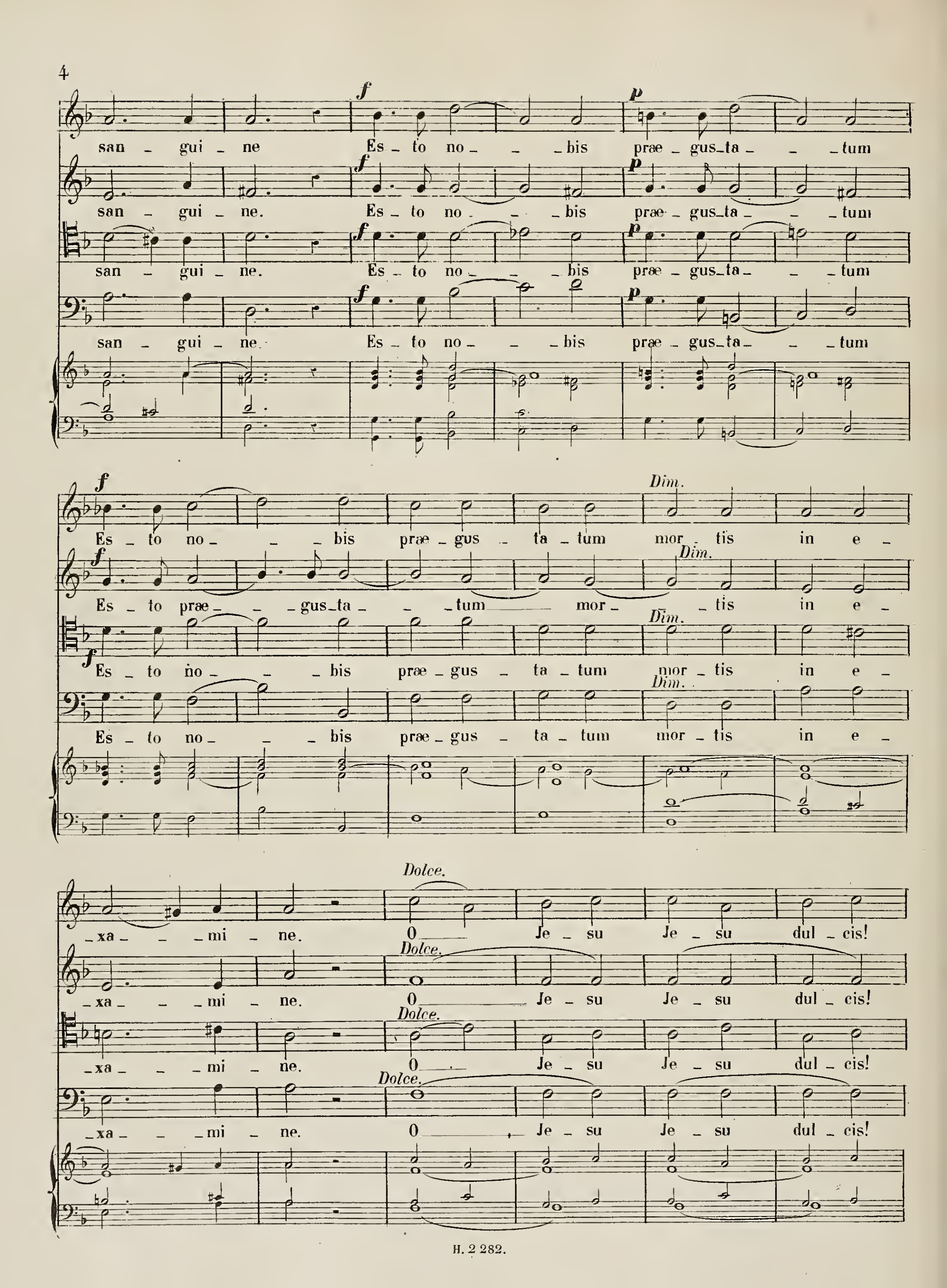
HENRI REBER.

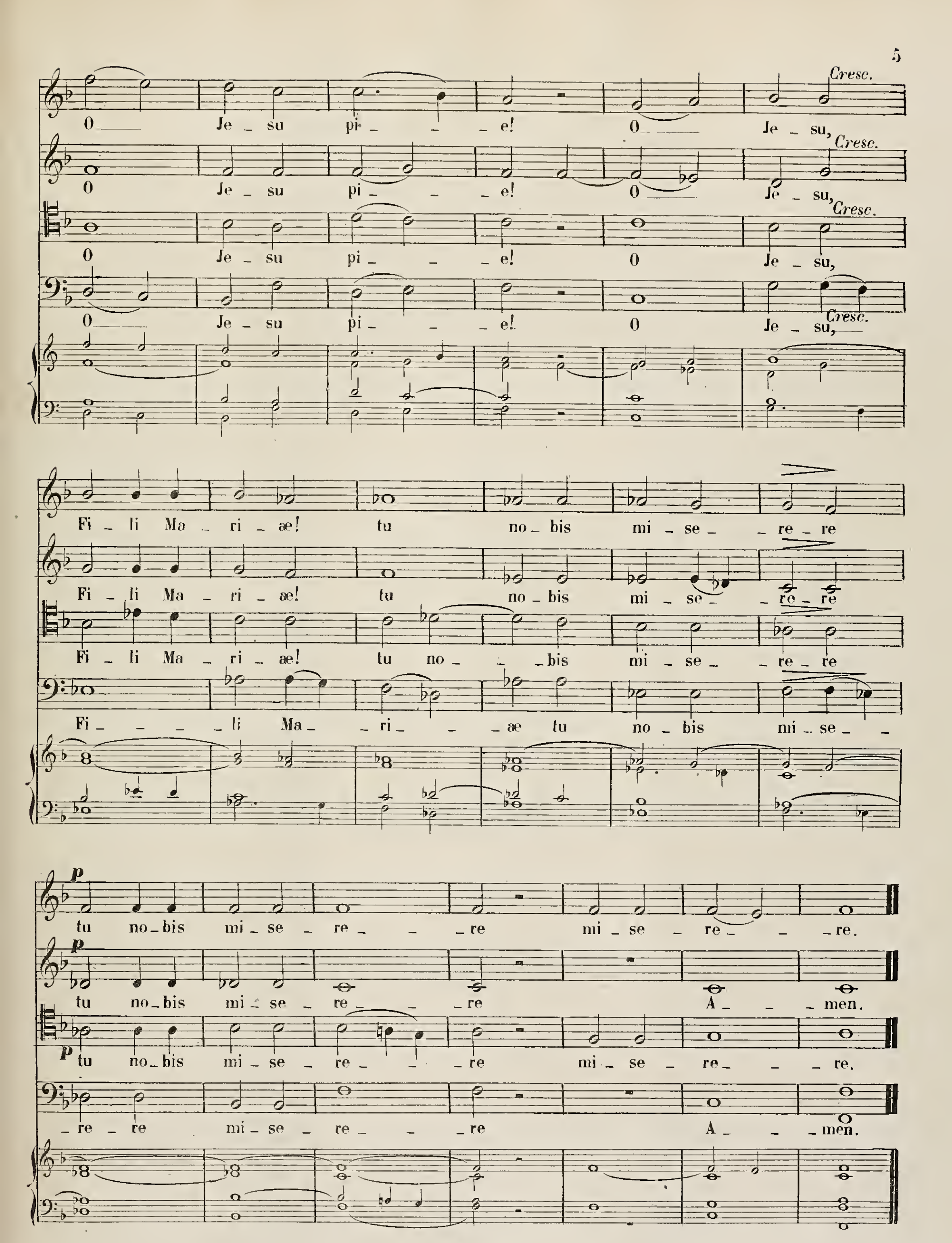


_ri _ à Vir _ _gi _ _ne, Ve _ re pas _ sum, im _ mo _ _
_ri _ â Vir _ _gi _ _ne, Ve _ re pas _ sum, im _ mo _ _
_ri _ â Vir _ _gi _ _ne, Ve _ re pas _ sum, im _ mo _ _
_ri _ â Vir _ _gi _ _ne,

_la _ _tum im _ mo _ la _ tum in cru _ ce pro ho _ _ mi _ ne.
_la _ _ _ _tum in cru _ ce pro ho _ _ mi _ ne Cu _ jus
_la _ _ tum in cru _ ce pro ho _ _ mi _ ne.

f Cu _ jus la _ tus per _ fo _ ra _ tum flu _ xit a _ quâ et *Dim.*
f la _ tus per _ fo _ ra _ tum flu _ xit a _ _ _ quâ et *Dim.*
f Cu _ jus la _ tus per _ fo _ ra _ tum flu _ xit a _ quâ et *Dim.*
f Cu _ jus la _ tus per _ fo _ ra _ tum flu _ xit a _ quâ et *Dim.*


f
p
san _ gui _ ne Es _ to no _ _ bis præ _ gus_ta _ _ tum
Es _ to no _ _ bis præ _ gus _ ta _ tum mor _ tis in e _
Es _ to præ _ _ gus_ta _ _ tum mor _ tis in e _
Dim.
_xa _ _ mi _ ne. O Je _ su Je _ su dul _ cis!
Dolce.


Cresc.
O Je - su pi - - e! O Je - su,
Cresc.
O Je - su pi - - e! O Je - su,
Cresc.
O Je - su pi - - e! O Je - su,
O Je - su pi - - e! O Je - su,
Cresc.
Fi - li Ma - ri - æ! tu no - bis mi - se - - re - re
Fi - li Ma - ri - æ! tu no - bis mi - se - - re - re
Fi - li Ma - ri - æ! tu no - - bis mi - se - - re - re
Fi - - - - li Ma - - ri - - æ tu no bis mi - se -
p
tu no - bis mi - se - re - - - re mi - se - re - - - re.
p
tu no - bis mi - se - re - - - re A - - - men.
p
tu no - bis mi - se - re - - - re mi - se - re - - - re.
- re - re mi - se - re - - - re A - - - men.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2 bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

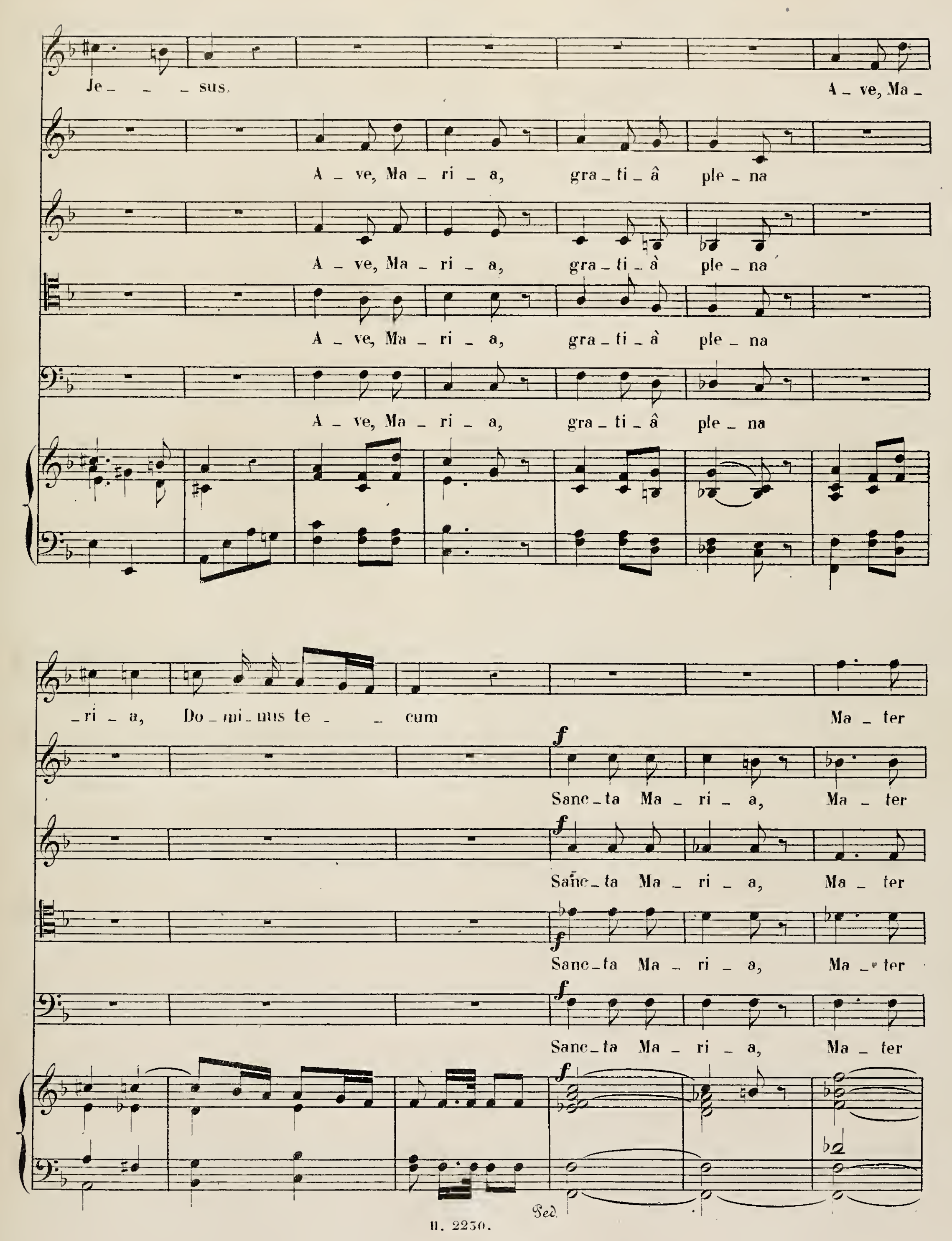
AVE MARIA

Pour Soprano ou Baryton avec Chœur.

L^s. NIEDERMEYER.




be_ne_dic_ta
ple_ _na A_ve, Ma_ri_a, Do_mi_nus te_ _ _cum
ple_ _na A_ve, Ma_ri_a, Do_mi_nus te_ _ _cum
ple_ _na A_ve, Ma_ri_a, Do_mi_nus te_ _ _cum
ple_ _na A_ve, Ma_ri_a, Do_mi_nus te_ _ _cum
tu in mu_li_e_ri_bus, et be_nedic_tus fruc_tus ventris tu_i,
be_nedic_ta tu in mu_li_e_ri_bus
be_nedic_ta tu in mu_li_e_ri_bus
be_nedic_ta tu in mu_li_e_ri_bus


Je _ _ _ sus.
A _ ve, Ma _
A _ ve, Ma _ ri _ a, gra _ ti _ â ple _ na
A _ ve, Ma _ ri _ a, gra _ ti _ â ple _ na
A _ ve, Ma _ ri _ a, gra _ ti _ â ple _ na
A _ ve, Ma _ ri _ a, gra _ ti _ â ple _ na
_ ri _ a, Do _ mi _ nus te _ _ cum
Ma _ ter
f
Sanc _ ta Ma _ ri _ a, Ma _ ter
f
Sanc _ ta Ma _ ri _ a, Ma _ ter
f
Sanc _ ta Ma _ ri _ a, Ma _ ter
f
Sanc _ ta Ma _ ri _ a, Ma _ ter
f
Ped.



Dolce.

De _ i, o _ ra pro no _ bis pec _ ca _ to _ _ ri _ bus, nunc et in

De _ i nunc et in

De _ i nunc et in

De _ i nunc et in

De _ i nunc et in

ho _ rà mor _ tis nos _ _ _ træ. A _ _ _ men, a _ _ _ men.

ho _ rà mor _ tis nos _ _ _ træ. A _ _ _ men, a _ _ _ men.

ho _ râ mor _ tis nos _ _ _ træ. A _ _ _ men, a _ _ _ men.

ho _ rà mor _ tis nos _ _ _ træ. A _ _ _ men, a _ _ _ men.

ho _ rà mor _ tis nos _ _ _ træ. A _ _ _ men, a _ _ _ men.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

SONATE

POUR ORGUE. MARCELLO.

Jeux de fonds.

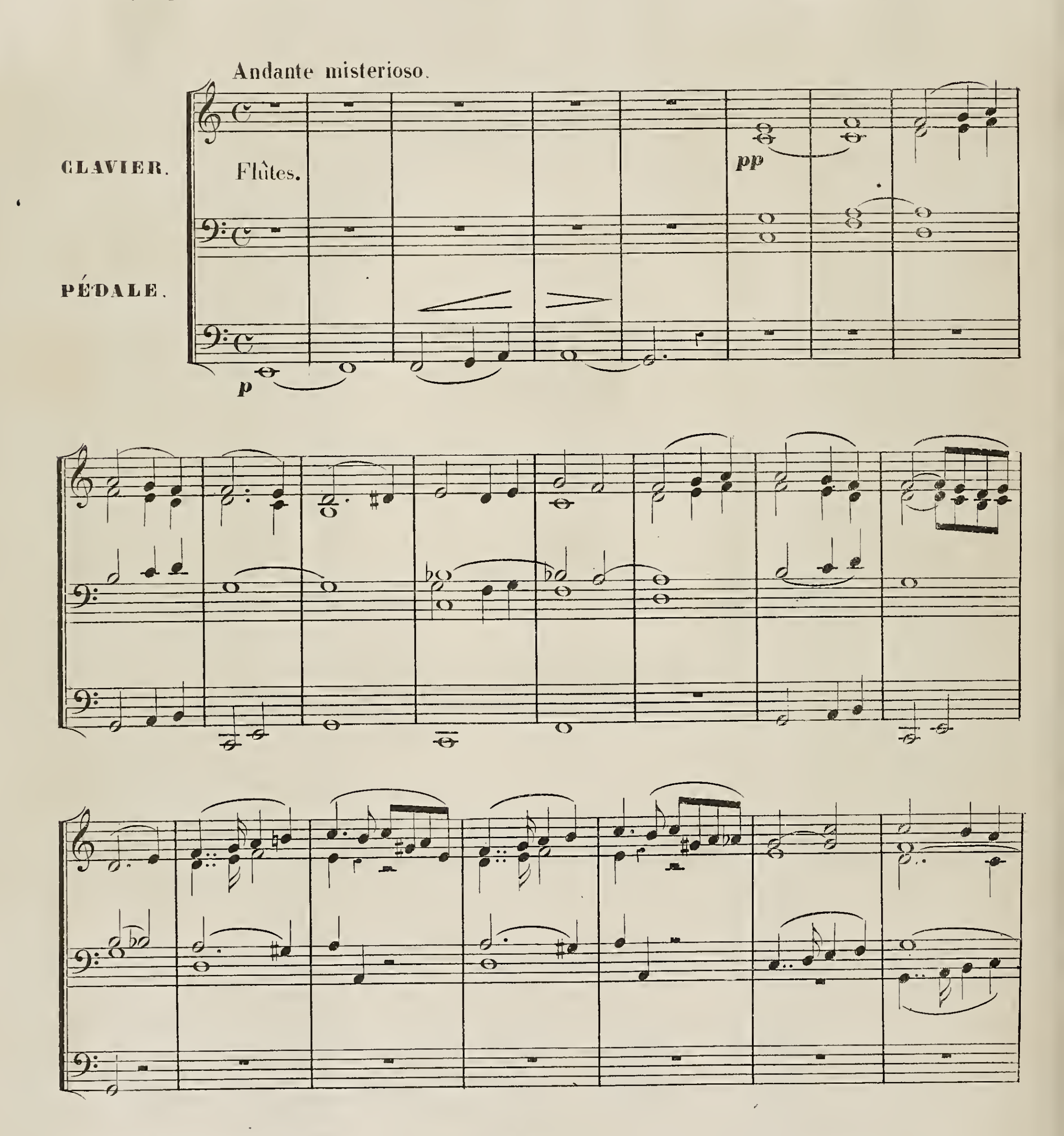



tr
tr
tr
tr
tr


MARCHE
RELIGIEUSE
POUR
ORGUE
PAR
F. BENOIST
Pr: 3f 75
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARRIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

MARCHE RELIGIEUSE

POUR ORGUE. F. BENOIST.





Cresc.
p
Cresc.
p


p
p
sf
sf



Cresc.
Cresc.
f
Dim
Dim.
1ª
2ª
Rallent.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

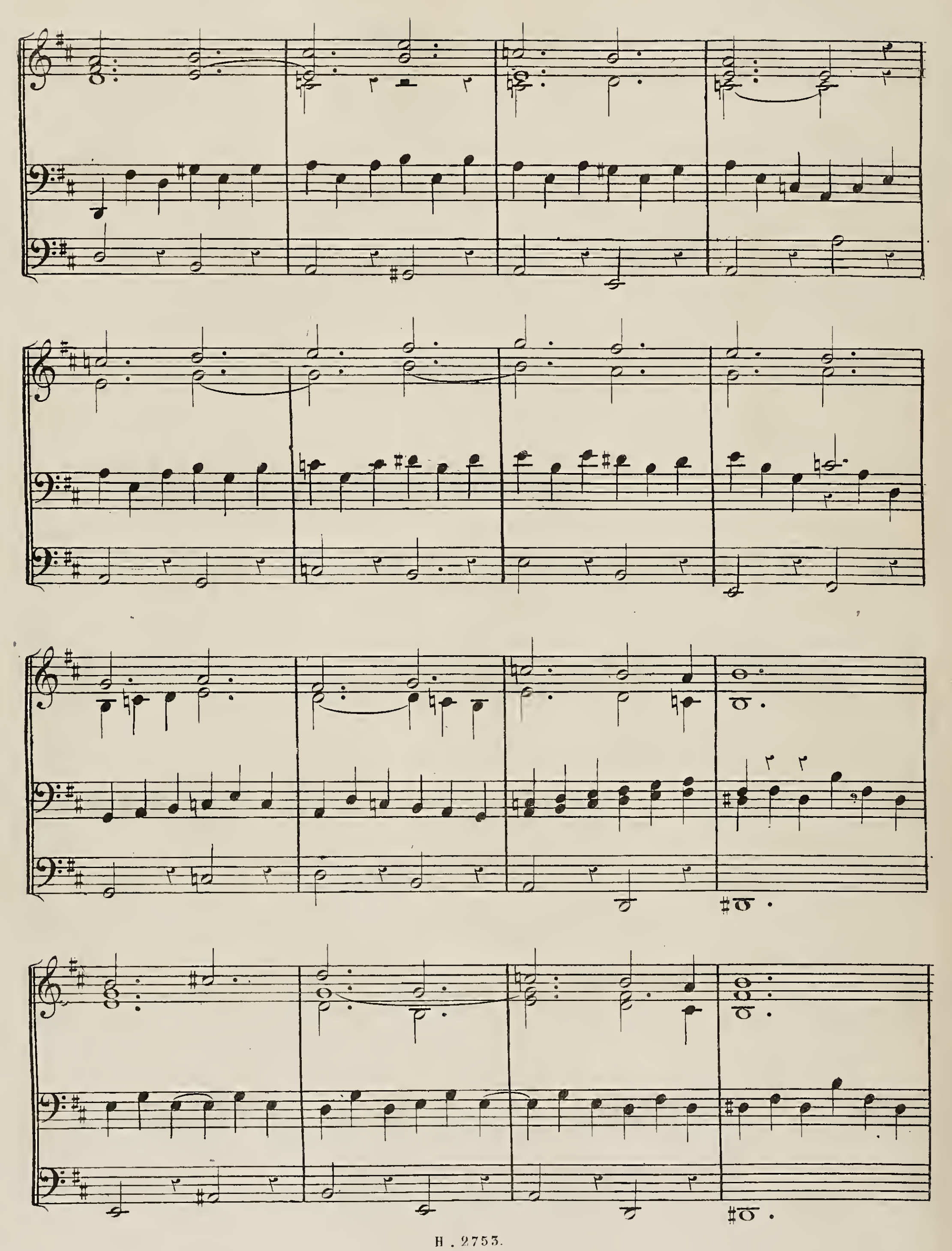
PASTORALE

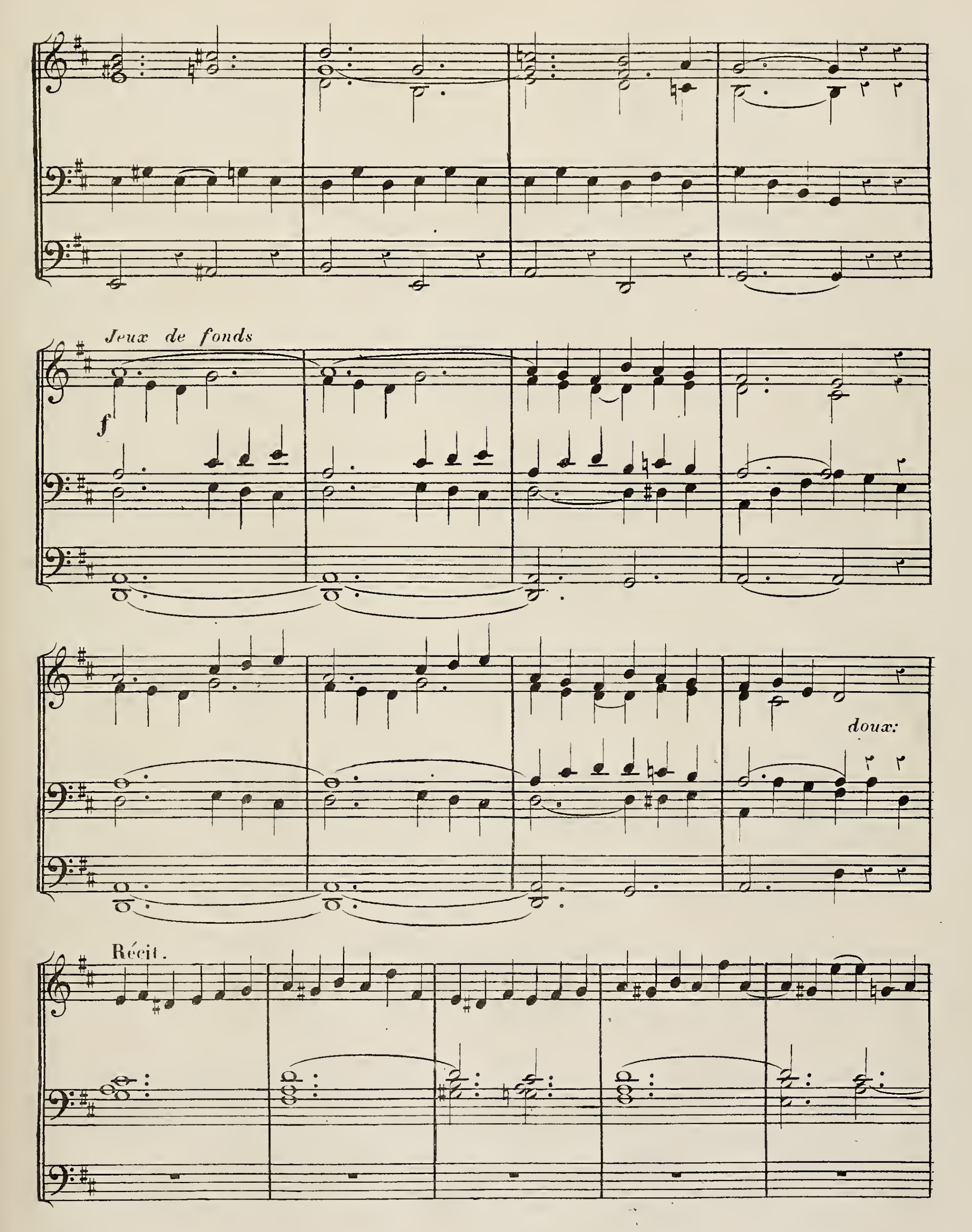
POUR ORGUE

L. NIEDERMEYER.




Récit
doux




Jeux de fonds
f
doux:
Récit.



f
f
TROMPETTES.
BOMB.



2e Année. — N° 4.

15 Juillet 1858.

LA MAITRISE

JOURNAL

DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi,
quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**,
Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 3970.

SOMMAIRE DU N° 4.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

HISTOIRE DE L'ORGUE.

SON INTRODUCTION DANS LE CULTE CHRÉTIEN.

DEUXIÈME ARTICLE (1).

Que devient l'orgue en Occident, après l'invasion des barbares au ve siècle ? Auparavant, rien de plus connu, de plus répandu ; il y en avait, non pas seulement en Italie et en Grèce, mais dans toutes les provinces, en Gaule, par exemple, comme le témoignent les trois bas-reliefs réunis au Musée d'Arles ; il y en avait dans tout l'Empire : « *Hydraulas per totum orbem inveni*, j'ai trouvé partout des hydraules, » dit Martianus Capella, au commencement du ve siècle.

Mais tout cela disparaît dans le grand naufrage : il n'y a plus de jeux publics, plus de concerts au théâtre. Au milieu des bouleversements et des terreurs de cette époque, les particuliers cessent de cultiver les arts, et les nouveaux princes, installés dans les palais, ne songent guère à la musique. Le gallo-romain Sidoine-Apollinaire (à la fin du ve siècle) s'étonne et se plaint de ne trouver à la cour du roi visigoth Théodoric que des bouffons, et pas de chanteurs, pas de concerts de voix et d'instruments mêlés, pas d'orgue hydraulique, ni de joueurs de lyre, ni de joueuses de tambour de basque ou de psaltrion (1).

La musique n'est pourtant pas tout à fait oubliée : saint Augustin en Afrique (2), saint Isidore en Espagne (3), Cassiodore à Rome (4), parlent de l'orgue, et même le pas-

(1) V. *la Maîtrise* de juin 1858.

(1) Inter cœnandum mimici sales.... sic tamen quod illic nec organa hydraulica sonant, nec sub phonasco vocalium concentus meditatum acroama simul intonat. Nullus ibi lyristes, choraules, mesochorus, tympanistria, psaltria canit. (Sid. Apollin. Epistolæ, l. II, 2e ep.)

(2) Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum ; non solum istud quod grande est et inflatur follibus, sed quidquid aptatur ad cantilenam... (Saint Augustin, in Ps. 56, n. 16.)

(3) Organum vocabulum est generale omnium musicorum vasorum. Hoc autem cui folles adhibentur, hydraulum græci vocant : ut autem organum dicatur, magis ea consuetudo vulgaris est. (S. Isidore, Origin. lib. II, cap. 2).

(4) Organum itaque est quasi turris diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur, et ut eam mo-

sage de Cassiodore est une petite description assez complète. Muratori, dom Bédos, Millin croient que ces orgues de saint Augustin, de Cassiodore et d'Isidore de Séville ne sont pas celles de l'antiquité, que le grand orgue antique a péri durant les invasions en Occident, qu'il a été seulement conservé à Constantinople, que les ambassades grecques l'ont ramené, au IXe siècle, dans l'Europe occidentale qui n'avait jusque-là connu que de petites orgues très-grossières. Mais pour ce qui est de la grandeur, il faut bien se persuader que les orgues antiques étaient généralement petites et armées seulement de deux soufflets ou de deux leviers de pompe, comme le montrent toutes les figures antiques ; celles du cirque, à Constantinople, étaient portatives à deux hommes, et quant à celles qui furent amenées à la cour de Pépin et de Charlemagne, on se les imagine assez peu embarrassantes pour avoir pu faire un si long voyage. La citation de Cassiodore donne l'idée d'un orgue assez grand et qui n'a rien de grossier. On ne manquera pas non plus d'évoquer la fameuse distinction du pneumatique et de l'hydraulique ; mais toutes les orgues ne sont-elles pas pneumatiques? On veut dire hydraules et orgues à soufflets ; mais cette distinction qu'on fait à tout propos quand on remonte au-delà du IXe siècle, est assez puérile et fondée sur une ignorance absolue de la construction de l'orgue dans l'antiquité. D'abord les soufflets furent toujours usités, même à l'époque de la splendeur païenne ; on ne doit pas les considérer comme une décadence ; quant aux hydraules, il y en eut plusieurs variétés, où l'eau jouait un rôle plus ou moins important ; quelques-uns de ces instruments, où l'eau entrait dans une partie du mécanisme, et qui, par suite, étaient bien des hydraules, avaient néanmoins des soufflets pour produire le vent. Que devient la distinction qu'on veut faire? Jamais les anciens ne l'ont faite : elle est moderne. Nous allons plus loin : les anciens n'avaient à leur disposition que ce seul mot d'hydraule : *organum pneumaticum* voulait dire machine pneumatique ; hydraule, au contraire, qui est composé avec le mot *aulos*, flûte, emporte bien l'idée d'un instrument de musique : ils nommaient donc ainsi toutes les orgues, et même, par extension, celles où l'eau n'était pour rien. Nous en avons la preuve sous la main, c'est le passage de saint Isidore, cité plus haut en note, et qui semble fait tout exprès : « Cet instrument, auquel on adapte *des soufflets*, les Grecs le nomment *hydraule ;* mais la coutume vulgaire (en Occident, au VIIe siècle) est plutôt de le nommer *orgue*. » On nous permettra donc de ne jamais nous embarrasser des mots d'hydraulique et de pneumatique, à propos des orgues que nous allons rencontrer, et l'on nous pardonnera cette digression nécessaire.

Le premier moment de trouble et de barbarie passé dans le nouvel Occident, on se remit à cultiver la musique. A Rome, à la cour déjà quelque peu polie de Théodoric-le-Grand, roi des Ostrogoths, florissait, vers l'an 500, un musicien célèbre, le patrice Boèce. Le roi des Francs, Clovis, réunit auprès de lui une bande de musiciens, qui se continua toujours depuis lors à la cour des rois Mérovingiens. Cela devait être ; mais un fait tout nouveau, c'est que la vieille répugnance chrétienne à l'égard des instruments a beaucoup diminué ; nous allons les voir pénétrer dans le culte ; c'est dans les nouveaux couvents surtout, refuge de tous les arts et de toutes les sciences à cette époque, que l'art de les construire et d'en jouer se perpétuera et sera enseigné. Certains monastères acquerront une véritable célébrité en ce genre ; Bobio, par exemple, et surtout Saint-Gall.

Je ne puis admettre ce que dit dom Calmet (t. II du Comment. littér. des Ps., Dissert. sur les instr. de mus.), que si l'Église finit par adopter les instruments, ce ne fut que par une sorte de condescendance pour la faiblesse du commun des fidèles. Il est certain que bien des Pères y ont vu tout autre chose ; nous rappellerons seulement le beau passage de Prudence que nous avons cité, y ajoutant ces quelques mots de saint Augustin (*in psalmum* 98) : « *Qui « delectabiliter audiunt organum, delectabilius audiunt « vocem Dei.* Celui qui écoute l'orgue (ou l'instrument) « avec plaisir, écoute avec plus de plaisir la parole de « Dieu. » Non ; la seule objection que fît l'Église à l'adoption des instruments était qu'ils fussent souillés par l'usage payen ; mais quand les fêtes, les jeux, les mœurs de l'antiquité eurent été balayés par l'invasion barbare, l'Église admit la musique instrumentale comme un puissant auxiliaire à la beauté du culte et à la manifestation du sentiment religieux.

Venantius Fortunat, poète italien, qui vint en France dans la seconde moitié du VIe siècle, et qui mourut évêque de Poitiers, séjourna vers 580 à Paris. Il nous a décrit, dans un petit poème dédié au clergé parisien, l'organisation que saint Germain, alors évêque, avait donnée au chant de son église. Le prélat dirigeait lui-même les chœurs de chantres et d'enfants de chœur ; les voix étaient accompagnées par plusieurs instruments : des flûtes, des trompettes, des lyres, des cymbales et des petites orgues, *exiguis organa cannis* (1). On trouvera peut-être cette musique d'église un peu bruyante et mondaine. Il est vrai même qu'elle devait peu différer des concerts établis à la cour des rois francs (2).

dulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam. (Cassiodore, in psalmum 150.)

(1) In medio Germanus adest antistes honore,
Qui regit hinc juvenes, subregit inde senes.
Levitæ præeunt, sequitur gravis ordo canentum.
. . . .
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
Inde senex largam ructat ab ore tubam ;
Cymbalicæ voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canora lyram.
(*Ven. Fortunatus, lib.* 2 *Carminum, poem.* 10, *ad clerum parisiacum.*)

(2) Il y avait des troupes de musiciens ou jongleurs, semblables à celles de la cour du roi, dans toutes les grandes abbayes, au VIIe, au VIIIe, au IXe siècles. C'était dans les monastères, le plus souvent, que se fabriquaient les instruments, et que s'en enseignait la pratique. De toute antiquité Saint-Gall fut célèbre pour cela. Eckehard, *de Casibus monasterii S.-Galli, cap.* 2, nous cite plusieurs moines qui s'illustrèrent par leur habileté à jouer de toute sorte d'instruments à cordes et à vent. Nous avons un traité, un peu postérieur, de Notker Labeo, moine de Saint-Gall aussi, qui donne les formules et les procédés pour la fabrication des lyres, des flûtes, comme aussi de l'orgue.

Saint Ansbert, qui fut chancelier du roi Thierry III, vers l'an 700, en était tellement ravi qu'il s'écriait : « O mon « Dieu ! si vous donnez aux mortels une industrie capable « d'élever ainsi nos âmes jusqu'à vous, et d'enflammer « notre dévotion à vous louer, que sera-ce pour ceux qui « vénèrent votre nom d'entendre dans le ciel le cantique « éternel des anges et des saints ! » (*Vitæ S. Ansberti, apud Surium, mense febroario.*)

Moins d'un siècle après, nous lisons, à la fin de la vie de saint Lambert-le-Grand, évêque d'Utrecht et martyr, que quelques années après sa mort, on transféra le corps du martyr d'Utrecht à Trèves, et que le nouvel évêque le conduisit en grande pompe avec des chœurs de chantres et de musiciens, jouant des cymbales et de l'orgue, *organis suavissima modulatione sonantibus* (1). Faut-il traduire *organa* par orgue dans ce passage, et dans celui de Fortunat? Nous ne le pensons pas; il s'agit ici d'instruments à vent plus ou moins perfectionnés; l'orgue ne pouvait encore avoir pénétré si loin vers le Nord, et la meilleure preuve en est dans l'étonnement que causa, en ces contrées, l'arrivée des orgues de Constantinople au temps de Pépin, de Charlemagne et de Louis-le-Pieux.

Amalarius, qui était attaché, au IXe siècle, à la chapelle palatine fondée par Charlemagne, remarque que les chantres de son temps tiennent de petites tablettes d'os, mais qu'ils n'ont pas d'instruments. « *Nostri cantores non te-* « *nent cymbalum, neque lyram, neque citharam manibus,* « *neque ultra musicorum.* » Ainsi, ces quelques emplois que nous avons cités des instruments dans l'église, ne prouvent pas un usage général, ni bien autorisé; ce n'étaient que des tâtonnements, des essais.

Le plus célèbre de ces essais est celui que fit le pape Vitallien, à Rome, vers le milieu du VIIe siècle (656-672). Vitallien réforma le chant ecclésiastique par des règles claires et fixes, et en y mêlant le son des orgues, des instruments. Dans les témoignages qui nous rapportent ce fait, on a pu relever quelques détails invraisemblables; mais a-t-on le droit de nier un fait sur lequel tous les auteurs des vies pontificales (2) sont parfaitement d'accord? C'était, à Rome, une tradition admise et consacrée, que Vitallien, au VIIe siècle, avait fait une réforme instrumentale du chant liturgique. On nomma ce chant *Cantus Vitalianus* ou *Cantus organicus*. Cette réforme ne se fit pas sans opposition toutefois; car la vieille opinion chrétienne, qui blâmait l'emploi des instruments dans l'Église, était encore vivante à Rome : on

(1) *Hinc inde fratrum fideliter psallentium chori cum cymbalis canoris, organisque suavissima modulatione sonantibus concinebant.* (*Vita S. Lamberti, apud Canisium, Antiquæ lectiones, t.* II, *p.* 136.) Cette vie a été écrite par un auteur contemporain, qui dit tenir son récit d'un serviteur familier du saint; cette citation a donc quelque autorité.

(2) (*Vitalianus*) *instituit cantum adhibitis instrumentis quæ vulgari nomine organa vocantur* (*Vitæ Pontificales*, citées par dom Bédos). — *Vitalianus, cultui divino intentus, regulam ecclesiasticam composuit et cantum ordinavit, adhibitis, ut quidam volunt, organis* (*Vitæ Paparum*, de Platina, p. 85). — *Item quod iste Vitalianus composuit cantum romanum, et ipsum cum organo et melodia concordavit, et super his claras et certas regulas dedit et assignavit et modum cantandi et discantandi et organizandi* (*Vitæ Pontificum romanorum*, Muratori. *Rerum italicarum, t.* III, *pars* 2).

nomma *Vitaliens* le parti de ceux qui approuvèrent l'innovation du pontife. Il est probable qu'elle ne lui survécut pas; mais on continua de dire *cantus organicus, organare cantum*, pour une certaine manière de chant bien réglé. Ce fut ce *cantus organicus* que les romains Bénédict et Théodore vinrent enseigner en France, quand Charlemagne demanda au pape Adrien quelques chantres habiles pour réformer la musique dans les églises de son empire, notamment pour détruire celle du vieux rit gallican, et tâcher enfin d'établir l'unité du chant dans tout le monde catholique (1).

On a beaucoup contesté que les *organa* de Vitallien fussent de véritables orgues. *Musica organica*, dans les traités de musique antique, signifiait musique instrumentale; mais nous savons que, depuis le temps où vivait saint Augustin, c'est-à-dire depuis l'an 400 environ, le mot *organum* se prend très-bien dans le sens spécial. On a trop dit qu'il était impossible qu'il y eût des orgues en Occident du Ve siècle au VIIIe siècle, qu'il n'en restait qu'à Constantinople, que c'est de là qu'elles vinrent à la cour des Carlovingiens pour se répandre ensuite en Allemagne, en Gaule et en Italie. Bédos et Mabillon affirment que l'Italie ne connut les orgues qu'à partir de ce moment; nous pensons, au contraire, que jamais la tradition ne fut tout à fait perdue, et qu'elle ne pouvait pas l'être. Là, bien plus qu'ailleurs, la civilisation antique avait laissé des souvenirs vivants et de nombreux vestiges. Puis, Constantinople fut continuellement en relations avec les grandes villes de l'Italie tant que dura l'exarchat de Ravenne, et surtout avec Rome, jusqu'à la fin de la querelle des Iconoclastes au VIIIe siècle. Il n'y a donc rien d'invraisemblable à ce qu'il s'agisse de véritables orgues dans la réforme de Vitallien, et aussi dans le passage souvent cité de Jonas, moine de Bobio (*in Præfatione ad Vitam Sancti Columbani*). Cassiodore, qui vivait à Rome un peu après l'invasion, parle des orgues en homme qui en a vu, qui en connaît. Jonas, de Bobio, est à peine postérieur à Cassiodore. Vitallien vient un siècle après. Un siècle encore après, Eugène, un autre pape, était au nombre des ambassadeurs de Constantinople qui apportèrent à Pépin le premier orgue. — On trouve dans Ferd. Ughelli (*Italia sacra*, Venise, in-fo, 1717-1722) deux chartes du temps de Charlemagne, où il est fait mention d'un quartier de Vérone qui se nommait *Porta organi*, et où se trouvait un monastère sous le vocable de Sainte-Marie de l'Orgue (2). Muratori (*Antiquitates Italicæ*, dis-

(1) *Similiter erudierunt romani* (*Benedictus et Theodorus*), *cantores Francorum in arte organandi* (*Monachi Engolismensis Vita Caroli Magni, ad annum* 787. Coll. des Historiens de France, de dom Bouquet, t. V, p. 185). Le moine d'Angoulême est un chroniqueur contemporain de Charlemagne. — Il ne faut pas confondre ce chant organique avec le *déchant*, l'harmonie, le chant à plusieurs parties, inventé plus de cent cinquante ans après, et qu'on nomma aussi *organum, cantus organalis, organizare*.

(2) Peut-être aussi ce nom, donné à cette porte et à ce quartier de Vérone, avait-il déjà, au temps de Charlemagne, une certaine antiquité. Vérone avait été une des villes les plus polies et les plus somptueuses de l'Italie, sous la décadence romaine, et l'on avait joué de l'orgue dans ses amphithéâtres, comme le prouve le diptyque de Vérone, cité par Gori (*Thesaurus veterum diptychorum*, t. II, p. 12 et pl. XIII).

sert. XIV) déclare impossible, à cette époque, l'existence des orgues à Vérone; et pourtant tout le monde admet qu'à cette époque même, et dans cette même Italie, il se trouvait des hommes capables d'en construire, comme le Vénitien Georgius, qui vint en construire à Aix-la-Chapelle.

Quoi qu'il en soit, il est après tout incontestable que les deux orgues apportées de Grèce à Pépin et à Charlemagne, et cet autre, construit sous Louis-le-Pieux dans le palais par le Vénitien Georgius, font époque dans l'histoire de l'instrument. Jusque-là, il n'y a que des mentions rares et sujettes à controverse; depuis ce moment, les orgues se répandent rapidement par toute l'Europe et sont admises dans le culte; leur histoire devient très-facile à suivre.

J.-E. BERTRAND.

L'Armonia de Florence veut bien, de temps en temps, entretenir ses lecteurs de musique religieuse ancienne et moderne. Ce journal consacrait, il y a quelques mois, un examen à deux compositions écrites spécialement pour *la Maîtrise* par les deux musiciens les plus illustres de notre époque, savoir : l'*O Salutaris* à quatre voix seules de Rossini, et le *Pater Noster*, chœur à quatre voix, de Meyerbeer. Comme il est juste que nous sachions en France de quelle manière on apprécie, à l'étranger, les œuvres inspirées par *la Maîtrise*, nous donnerons cet article de *l'Armonia*.

Nous le ferons néanmoins précéder d'un article plus étendu et plus important que le même recueil vient de publier sur Palestrina, et sur deux œuvres de ce prince de la musique sacrée. Il est bon que nos lecteurs soient informés qu'il existe, à Florence, une Société pour l'étude de la musique classique; cette société doit remonter déjà à plusieurs années, puisque sa deux cent quarante-deuxième séance a eu lieu le 15 du mois de mai dernier. Quoi qu'il en soit, c'est dans cette séance, dont *l'Armonia* du 31 mai rend compte, que les deux compositions de Palestrina ont été exécutées, sous l'habile direction du professeur Jérémie Sbolci; la première est la messe *Æterna Christi munera*, que *la Maîtrise* a donnée tout entière à ses abonnés; la deuxième est un *O Salutaris*.

Nous le disons sincèrement : nous avons vu avec une vraie satisfaction un journal, placé à un point de vue tout différent du nôtre, et ne s'occupant généralement que de musique de théâtre et de concert, faire un éloge pompeux de Palestrina, et représenter l'étude des œuvres de ce grand homme comme indispensable, non-seulement à tout compositeur qui se destine à la musique d'église, mais encore à quiconque veut se familiariser avec tous les procédés de l'art d'écrire.

Nous pouvons d'autant moins passer sous silence le secours inespéré que *l'Armonia* veut bien nous prêter, que nous étions plus éloigné de nous attendre à trouver un auxiliaire dans ce journal. Il tient, à peu de chose près, sur le style sacré, le même langage que nous, et les modèles de la grande école religieuse et classique, il les recommande à l'élève comme devant être l'objet de ses constantes méditations, comme ces *exemplaires* vénérables qu'il doit manier et remanier sans cesse :

Nocturna versate manu, versate diurna.

C'est pourquoi nous avons traduit tout au long l'article de *l'Armonia*, et nous le reproduisons ici, sans en excepter le trait de la fin, qui, comme on le verra, porte le cachet distinctif du caractère italien. Nous essaierons ensuite d'éclaircir un point que l'auteur touche en passant, et qui laisse quelque obscurité dans l'esprit faute de développements suffisants.

SOCIÉTÉ FONDÉE POUR L'ÉTUDE
DE LA MUSIQUE CLASSIQUE.

242e SOIRÉE.

« S. E. Mgr le duc Saint-Clément a offert à cette société la partition de la messe *Æterna Christi munera* et celle de l'*O salutaris*, compositions du grand Palestrina, pour les faire exécuter sous l'habile direction du professeur Geremia Sbolci. Elles le furent, en effet, dans la salle du lycée de Sainte-Catherine, dans la soirée du 15 du mois courant.

« Les œuvres de Pierluigi da Palestrina ne seront jamais étudiées autant qu'il le faut pour pouvoir tirer de cette étude tout le fruit qu'elle renferme; les plus grands maîtres l'ont toujours recommandée. Pitoni congédiait ses disciples lorsqu'ils étaient suffisamment instruits en leur donnant cet avertissement : « *Ne cessez jamais d'étudier les œuvres de Palestrina.* » Durante, Porpora, Leo, Feo et beaucoup d'autres musiciens célèbres se nourrirent des œuvres de ce génie extraordinaire. De Gasperini à Marcello, de Stefani, de Corelli à Haendel et de Fux à Haydn, tous conseillèrent d'avoir toujours sous les yeux les œuvres de Palestrina. Cherubini, lorsqu'il était à Paris, illustra son *Cours de haute composition* de plusieurs pages de ce divin maître. M. Fétis forma, dans le style de ce grand auteur, ses élèves du Conservatoire de Paris et de Bruxelles. Ceux qui sont doués d'un goût exquis en musique ne peuvent contenir leur admiration pour les chants merveilleux de Pierluigi. Baïni rapporte qu'il a entendu Paër qui, en 1805, entendait pour la première fois, dans la chapelle Sixtine, la musique de Palestrina, s'écrier : « Ceci est véritablement la musique divine que je cherchais depuis tant d'années, à laquelle je ne pouvais arriver d'après mes propres lumières, mais que je ne désespérais pas de voir découvrir un jour par quelque nouvel Apollon. »

« Pierluigi conduisit à la plus grande pureté l'art du contrepoint; et il excella plus que tous dans le style simple comme dans le style grandiose. Il est vrai de dire que dans les œuvres de Josquin-des-Prés on trouve le germe de ce style; mais personne ne sut, comme Palestrina, le développer, si ce n'est, quant au style grandiose, Costanzo Festa.

« Plusieurs tentatives furent encore faites avant Palestrina dans le style simple, principalement dans les œuvres dites *messes familières*; mais elles n'eurent pas de succès. Villaert, Cyprien de Rore et Goudimel y réussirent un peu mieux, et composèrent plusieurs psaumes à trois chœurs.

« La messe *Æterna Christi munera* fut composée en 1590, et dédiée à Guillaume III, duc de Bavière. Elle est écrite dans un style tempéré, remarquable par l'expression et par le naturel. Les paroles s'entendent parfaitement, ce qui est d'un grand prix dans une composition à plusieurs voix. Les parties sont ordonnées avec un art merveilleux, d'où naît une harmonie suave et forte à la fois. Les modulations sont douces et conduisent aux tons les plus rapprochés; les dissonances sont employées avec réserve, et les préparations et les résolutions sont observées en toute rigueur.

« Pour que cette musique, dont le véritable effet est de faire naître dans l'âme ce calme qui prépare à la dévotion, soit pleinement comprise, il faut qu'elle soit exécutée, non pas dans une salle publique où l'on est exposé à mille distractions, mais dans un temple peu éclairé, où ceux qui chantent puissent être entendus sans être vus.

« L'effet de la musique de Palestrina tient à deux causes : l'une réside entièrement dans le génie du grand maître, et ce n'est pas encore le moment d'en parler; l'autre est inhérente au système de la musique ancienne. Ce système de

musique est avec raison considéré par M. Fétis comme *unitonique*, et seul capable de produire dans notre âme le sentiment du repos, et non d'y exciter cette agitation qui est le propre de la tonalité moderne.

« La musique ancienne ne modulait pas avec cette impétuosité et cette liberté sans frein auxquelles la musique actuelle nous a accoutumés, par la raison que les dissonances y étaient très-scrupuleusement préparées (1), et qu'une multitude de transitions n'y étaient pas permises, sans que pour cela les accords y fussent en nombre beaucoup moins grand. On évitait, entre autres choses, une combinaison de notes qui était réputée diabolique, et qui est précisément la base de notre système actuel de modulation. Cette combinaison prohibée, ou tolérée dans des cas très-rares et avec une extrême réserve, était la *fausse quinte*, et son renversement la *quarte majeure*. La règle qui bannissait l'emploi de ces accords était ainsi exprimée : « *Mi contra fa est diabolus in musica.* »

« Il est nécessaire de savoir qu'alors les sept notes de l'échelle diatonique se solfiaient avec six syllabes seulement; d'où il résultait que le *si* manquant, on était obligé d'avoir recours aux *muances*, au moyen desquelles les mêmes notes recevaient des noms différents, de sorte que le *mi* contre le *fa* vînt à signifier la *fausse quinte* et la *quarte majeure*.

« Palestrina ayant tiré de la tonalité ancienne tout le parti qu'il était possible d'en tirer, il ne restait plus à ses successeurs qu'à fermer la voie ou en créer une nouvelle. Dans ce but, ils tentèrent beaucoup d'innovations dans l'emploi des dissonances, mais avec si peu de discernement, qu'il en résulta tout d'abord une confusion, un chaos, d'où sortit peu à peu, et cela principalement grâce à Monteverde, un nouvel ordre de choses qui transforma complétement l'art musical.

« Si, aujourd'hui, il n'est en aucune façon à désirer que l'on tente de revenir à l'ancienne tonalité, il ne s'ensuit pas pour cela que l'on doive négliger les auteurs qui écrivirent dans ce système, puisque, dans l'art véritable du contrepoint, les anciens seront toujours nos maîtres. Et, avant tout, l'incomparable Palestrina doit être étudié sans relâche par quiconque veut acquérir la pureté du style, et spécialement du style à voix seules, qui, d'un consentement unanime, et en raison de la perfection où le conduisit le génie de Pierluigi, fut et sera toujours appelé le style *alla Palestrina*.

« L'exécution de la messe, ainsi que celle de l'*O Salutaris*, fut excellente, et l'on ne pouvait moins attendre des soins zélés et de l'intelligente direction du professeur Sbolci.

« A la fin, M. Perelli, qui faisait partie de cet auditoire d'élite, sollicité par quelques-uns de ses admirateurs, joua une marche militaire et une fantaisie sur la *Fille du régiment*, toutes deux de lui, et de manière à émerveiller ceux qui l'écoutaient. »

A. B.

Nous aurions pu retrancher ce dernier trait; eh bien, non; nous l'avons laissé subsister comme un indice caractéristique.

(1) Les dissonances *artificielles*, sans doute. — Dans tout ce passage, l'auteur suit M. Fétis plus servilement que fidèlement.

Il n'y a effectivement que le laisser aller italien qui puisse se donner, en guise de bouquet, le plaisir d'une fantaisie sur *la Fille du régiment*, dans une séance consacrée à la grande musique classique, et dans laquelle on a entendu deux compositions de Palestrina.

PHILINTE.

La chûte en est jolie, amoureuse, admirable!

ALCESTE.

La peste de ta chute! empoisonneur au diable!
En eusses-tu fait une à te casser le nez!

Je ne dis des injures à personne, je ne souhaite de mal à personne; à part cela, je partage tout à fait l'avis d'Alceste.

Reprenons maintenant le ton sérieux.

L'auteur de l'article range la musique de Palestrina dans l'ordre auquel M. Fétis a donné le nom d'*ordre unitonique*. M. Fétis, analysant les diverses transformations que la musique a subies depuis Palestrina, les ramène à quatre ordres principaux, qu'il désigne sous les noms suivants: 1° *ordre unitonique*; 2° *ordre transitonique*; 3° *ordre pluritonique*; 4° enfin *ordre omnitonique*.

Je n'ai pas à me prononcer ici sur l'exactitude philosophique et le mérite de ces quatre divisions, que j'ai pu accepter dans un temps, mais sur lesquelles, sans l'ombre de préjudice pour la science et l'autorité de M. Fétis, devant lesquelles je m'incline le premier, j'ai dû faire plus tard quelques réserves, par suite d'études et de réflexions plus approfondies. Je me borne, quant à présent, à faire observer que l'auteur de l'article semble se contredire lui-même, en admettant, d'une part, que la musique de Palestrina appartient à l'*ordre unitonique*, et en admettant, de l'autre, que cette musique contient des *transitions* et des *modulations*. Si sobre de *transitions* et de *modulations* que soit la musique de Palestrina, elle doit être rangée, pour peu qu'elle en contienne, non dans l'*ordre unitonique*, mais bien dans l'*ordre transitonique*. L'*ordre unitonique* ne me paraît devoir s'appliquer réellement qu'au plain-chant, et encore faudrait-il faire abstraction des modes et de leurs distinctions, ce qui serait l'anéantissement du système. Ce qui fait naître, dans mon esprit, des doutes sur la justesse rigoureuse de la classification de M. Fétis, c'est, outre ce que je viens de dire, la distance incommensurable qui existe entre ce premier *ordre unitonique* et les trois suivants, c'est, en outre, le lien étroit qui unit ces derniers. L'*ordre unitonique* ne se rapportant qu'à un système dont la tonalité du plain-chant est la base, n'a aucune affinité avec les trois autres ordres, qui ne sont que des transformations graduelles et presque insensibles d'un système qui a pour base la tonalité moderne. En un mot, le premier de ces quatre ordres forme un tout à part qui se rattache à un système ; les trois autres forment également un tout à part qui se rattachent au système opposé.

Il n'est donc pas exact de dire que la musique de Palestrina appartient à l'*ordre unitonique*. Ce qui a trompé plusieurs esprits, et même d'excellents esprits, c'est l'habitude qu'avait Palestrina de prendre un ou plusieurs thèmes de plain-chant qu'il développait suivant sa libre inspiration ; mais on n'a point assez remarqué que le choix de tel ou tel sujet n'impliquait pour lui aucune obligation de se renfermer dans les limites du mode auquel ce motif était emprunté. Palestrina, je le répète, suivait la libre inspiration de son génie; sa musique était chrétienne, parce que la forme chrétienne était la forme générale de l'art à son époque. Au fond, la musique de Palestrina était aussi indépendante des prescriptions liturgiques, que peut l'être le *Stabat* de Rossini à l'égard de ces mêmes lois. Et, quant à la tonalité, Palestrina est bien plus indépendant de la tonalité ecclésiastique, laquelle est en quelque sorte venue expirer dans ses propres ouvrages, que Rossini ne l'est de la tonalité moderne, qui, dans les œuvres de ce maître, se montre riche de ses plus beaux développements.

Pour achever d'éclaircir cette question importante, qu'il me soit permis de citer en finissant quelques lignes de la préface qu'on lit en tête du *Traité d'Accompagnement du plain-chant*, que M. Nie-

dermeyer et moi avons publié. Voici ce qu'on y lit sur le style des principaux maîtres de l'école romaine :

« Sans parler de quelques dissonances qu'on y remarque, rarement il est vrai, on peut dire que leurs compositions, par les nombreuses altérations de la tonalité qui s'y rencontrent, pressentent une tonalité nouvelle à la veille d'éclore. On y a presque partout le sentiment du mode majeur et du mode mineur, et, dans la conclusion des périodes, le sentiment des cadences modernes : autant de faits nouveaux dont Palestrina n'avait pas tiré les dernières conséquences, car il n'est pas donné au génie même d'entrevoir tout ce que contient le germe qu'il a fécondé. Mais ces conséquences furent tirées par les successeurs de ce grand homme, auxquels il faut faire remonter la formation de l'harmonie dissonante. Les œuvres de cette école ne peuvent donc se rapprocher du caractère du plain-chant que par certains traits éloignés de tonalité générale. »

Passons maintenant à l'article de l'*Armonia* sur l'*O Salutaris* de Rossini et le *Pater* de Meyerbeer.

« Rossini ainsi que Meyerbeer, ont offert une composition au journal parisien *la Maîtrise*, dont la tendance est excellente et qui s'est consacré à l'œuvre de restauration de la musique sacrée.

« L'*O salutaris* de Rossini est à quatre voix seules. Nous n'hésitons pas à affirmer que, dans le genre sacré, Rossini ne s'est jamais montré plus grand que dans ce petit morceau où respire un sentiment de sainteté qui émeut et transporte l'âme tout entière dans un monde d'ineffable harmonie. L'artifice est à peine visible, et quand il se montre c'est avec une simplicité qui produit néanmoins un effet magique, comme dans cette progression en imitation sur les paroles *Da robur, fer auxilium*, qu'on remarque vers la fin. On trouve dans la combinaison des voix, cette plénitude à laquelle on doit s'attendre de la part d'un maître aussi savant et aussi expérimenté, et, en outre, des effets de forte et de piano qui ravissent...

« Le *Pater noster* de Meyerbeer est d'un autre caractère ; on y observe la gravité profonde de l'allemand absorbé tout entier dans la prière. On dirait que l'homme se tournant vers Dieu et se détachant de la terre reste frappé de la majesté des cieux. Ce morceau doit être chanté par un chœur à quatre parties, en sorte qu'il ne comporte pas ces délicatesses qui peuvent s'appliquer à une voix ou à un petit nombre de voix. L'art est visible dans cette composition ; mais il est loin de cet art ingrat qui, comme le voudraient quelques-uns, n'est que pour la satisfaction des yeux. Les parties procèdent par diverses modulations, se heurtant, se rapprochant, tantôt marchant de concert, tantôt avançant par bonds impétueux, tantôt s'unissant avec douceur, mais toujours en vertu de cette vie puissante d'où naît une harmonie qui s'empare de l'âme et la transporte.

« Tout artiste comme tout amateur de musique voudra certainement connaître ces deux chefs-d'œuvre des deux plus grands génies de notre temps. »

Il y a bien aussi quelques légères traces de l'esprit italien dans cette analyse critique du dernier écrivain. Nous n'en remercions pas moins l'*Armonia* de l'attention qu'elle porte à nos publications et nous ajouterons que nous comptons sur son utile concours dans toutes les questions où devront intervenir les grands principes de l'art classique.

J. d'Ortigue.

QUELQUES APERÇUS SUR LE CHANT

dans ses rapports avec la liturgie,

PARTICULIÈREMENT

DANS L'ÉGLISE DE LYON.

Suite (1)

III.

En quelles églises trouvera-t-on des vestiges du chant ancien et une tradition suivie sur son interprétation ? La question ne sera résolue que lorsque de toutes les anciennes métropoles il sera venu des documents à ce sujet, et c'est en cela que *la Maîtrise* pourra rendre un grand service en les recueillant, en les comparant, en pesant leur valeur respective au point de vue de l'Eglise en général et au point de vue de chaque diocèse relativement à ses usages particuliers. Je ne puis parler que du diocèse de Lyon, qui acquiert une immense importance par cette considération qu'il est le premier diocèse de France par l'antiquité et par la hiérarchie, et que les plus célèbres écrivains n'ont cessé de rendre hommage à son attachement pour la discipline et pour la tradition, et à l'éclat de ses cérémonies.

Il est certain que jusqu'à Mgr de Montazet (1760), ou si l'on veut jusqu'à Mgr de Rochebonne (1731), sous lequel il y eut déjà quelques changements, l'Église de Lyon conserva intacte sa liturgie, et à plus fortes raisons son chant, préservé des innovations par les causes que j'ai exposées

(1) En donnant le troisième article de notre collaborateur, M. Morel de Voleine, sur le chant d'église dans ses rapports avec la liturgie, nous prions les lecteurs de ne pas oublier que l'auteur a surtout en vue la liturgie lyonnaise ; c'est en effet ce qu'il a pris soin d'indiquer assez clairement dans son titre. Quiconque est un peu au fait de la diversité des usages établis dans les différentes provinces ecclésiastiques, n'ignore pas que l'église de Lyon professait, sur certains points de liturgie, des maximes qui peuvent aujourd'hui sembler rigoureuses à bien des personnes, mais qui n'en attestent pas moins ce caractère d'austère dignité dont étaient empreintes les majestueuses cérémonies de l'antique Primatiale des Gaules. « Il n'y a dans l'église de Saint-Jean, de Lyon, ni orgues ni musique », a dit l'auteur des *Voyages liturgiques de France*, le sieur de Moléon (Le Brun de Marettes). M. Morel de Voleine est lyonnais ; loin de lui faire un crime d'être resté attaché aux anciennes traditions de sa province, nous le remercions de nous les faire connaître. Qu'à ses récits ou à ses descriptions il mêle quelques idées personnelles, nous ne voyons pas où est le mal. Un autre rédacteur, après lui, viendra, sur des points secondaires, exprimer ses opinions personnelles aussi, et nous lui laisserons la même liberté. C'est ainsi que dans un journal, où tous les efforts tendent au même but, l'unité n'exclut pas la variété, et s'allie même à une certaine diversité d'opinions. Le mal, le vrai mal n'est pas là. Il est (et nous nous proposons de le montrer nous-même prochainement) dans ce vertige étrange qui tourne presque toutes les têtes vers ces musiques à grand spectacle et à grand apparat, qui ont envahi tous les offices, messes, vêpres, saluts, qui ont désorganisé les rites, anéanti les degrés de festivité, émoussé chez les populations le goût des choses liturgiques, installé dans le sanctuaire un concert permanent, et qui semblent enfin n'avoir pris possession de nos temples qu'en vue de ceux qui veulent bien encore aller à l'église, mais à la condition de ne pas trop s'y ennuyer.

J. d'O......

en commençant. Si donc on possède le chant lyonnais dans les premières années du XVIIIe siècle, on possède le chant le plus ancien probablement, sinon de toute la chrétienté, du moins d'un diocèse considérable, et des églises qui lui étaient soumises. Ce chant n'est ni le chant grégorien dans son entier, ni l'ancien chant gallican, mais un mélange du gallican, du grégorien avec des chants propres d'origine orientale, et probablement quelques pièces d'origine lyonnaise (1).

Depuis Mgr de Montazet, le chant n'a pas été complétement renouvelé, comme je pourrai en fournir la preuve. Les documents qui abondent sur la révolution liturgique de cette époque, se taisent sur la partie musicale que l'on jugea secondaire; il est facile de voir néanmoins que si l'on garda toutes les pièces anciennes qui purent être gardées, on fit aussi de nombreux emprunts à Paris et à Rome, car un chant nouveau dut évidemment arriver avec des paroles nouvelles. Pour quelques morceaux on imita l'ancien chant, pour d'autres on se borna à *l'embellir*, selon l'expression d'un vieil ecclésiastique qui avait assisté à ce bouleversement, ou peut-être à traduire par une notation plus exacte des passages confiés auparavant à la science des chantres.

J'insiste sur cette insuffisance de la notation et sur la nécessité de la tradition pour exécuter le plain-chant. La notation, soit dans le système actuel, soit dans le système énigmatique des neumes, ne donne jamais que la lettre-morte du chant, et en supposant son interprétation bien déterminée, ce qui est difficile, les signes ayant varié et variant encore dans le plain-chant comme dans la musique, il resterait encore à découvrir une foule de choses pour arriver au sens véritable; à découvrir quelle est la durée absolue et relative des notes, quelles sont leurs liaisons, où sont les demi-tons sous-entendus, toutes choses dont la tradition, l'intelligence des convenances ecclésiastiques peuvent seules donner la clé, et qu'il ne faut pas demander aux musiciens, ils y sont étrangers, et souvent, en raison de leur spécialité, complétement hostiles.

Il doit en être de la notation du plain-chant comme de la notation musicale; il y a cent ans, les plus grands musiciens ne prodiguaient pas les indications comme les *compositeurs* modernes qui surchargent leurs ouvrages de signes et d'écriture pour bien avertir l'exécutant des nuances, du doigté, et même des divers degrés de sentiment. Dans cet intervalle d'un siècle, plusieurs signes ont même changé de valeur, d'autres ont été abandonnés; on ne pourrait pas jouer convenablement un quatuor de Haydn sans les conseils et les exemples des maîtres qui se transmettent la manière de le jouer. A plus forte raison, si un maître de chœur veut faire chanter un morceau de plain-chant d'après les seules indications du graduel et du vespéral, il risquera fort de le faire chanter tout autrement qu'il doit l'être.

On peut supposer sans trop d'invraisemblance, que si on dit encore la messe à Lyon autrement qu'on ne la dit ailleurs, et comme elle se disait de toute antiquité, sauf quelques retranchements d'origine récente, que si l'on s'est obstiné, malgré un entraînement général, à n'admettre ni le prolongement des collatéraux autour du chœur, ni les contrebasses, ni les lutrins, ni les ailes aux surplis, ni les surplis sans manches, ni les donneurs d'eau bénite aux portes, ni les corbillards aux enterrements, ni une foule d'autres usages baroques, peu liturgiques, on peut supposer que l'on a pu y conserver aussi, sinon tous les anciens chants, du moins une partie assez importante, et jusqu'à un certain point l'ancienne gravité qui présidait à leur exécution.

Comme exemple de cette différence entre le chant écrit et le chant traditionnel, je citerai deux morceaux des plus connus et tirés de l'office du Saint-Sacrement qui est le même partout.

1° L'hymne *Pange lingua*. La notation est la même en tout pays, si je ne me trompe, la voici pour les deux premiers vers (je néglige l'indication des brèves et longues, pour lesquelles il faudrait un exemple gravé) :

mi mi fa mi-ré sol sol la-ut ut ut-ré ut ut si la-ut ut si-la-sol.
Pan-ge lin-gua glo-ri-o-si, cor-po-ris mys-te-ri-um.

En beaucoup d'églises ce chant s'exécute d'une manière saccadée, martelée, en tenant peu de compte des brèves qui se trouvent sur les 6e, 10e et 14e syllabes, et des liaisons lorsqu'il y a deux notes sur une même syllabe, et l'unité de ces notes peut être représentée par une noire dont la durée s'indiquerait par le n° 100 du métronome.

A Lyon, le même chant se dit lentement, en observant les valeurs des notes et leurs liaisons, et les noires se transforment en rondes n° 60 du métronome. Mettez ensuite le concours de toute une assemblée nombreuse pour l'exécuter, au lieu de trois ou quatre voix de basse, et vous aurez un chant d'une incroyable majesté et complétement transformé.

2° L'hymne *Sacris solemniis* du même office.

La notation de cet hymne, dans le Vespéral de Lyon de 1851, présente une suite de variations sur le thème primitif que je retrouve dans un livre de plain-chant dédié à Mgr Camille de Neufville, Lyon, 1672; mais sous ces variations on reconnaît parfaitement le motif. Ainsi, sur le mot *solemniis* il y a six notes en 1672 et sept en 1851; sur *præcordiis*, quatre en 1672 et sept en 1851; sur ces mots: *voces et opera*, six en 1672 et quatorze en 1851.

La version de 1851 est-elle une amélioration ou une altération condamnable de celle de 1672? Faut-il y voir des fioritures dues à la fantaisie des chantres et plus tard des serpents, ou bien la fixation par des signes d'une tradition ancienne et particulière à Lyon? La question est difficile à trancher en l'absence de documents positifs, d'autant plus que la version de 1672 n'est autre chose que le chant romain, et qu'il est certain que Mgr de Neufville avait essayé d'introduire à Lyon et introduisit en effet quelques chants qui n'étaient pas reçus avant lui. Cette altération, du reste, si cela en est une, date déjà de loin, elle est le résultat de la tendance naturelle des chantres à arriver par des intervalles diatoniques aux intervalles trop éloignées les uns des autres, et à adoucir la rudesse du chant primitif. Ce qui confirme encore la nécessité d'une interpré-

(1) « Pour ce qui regarde le chant, on trouve que celui de l'usage de Lyon est beaucoup plus beau que celui du romain.... et même que, suivant le rapport de plusieurs bons choristes, se trouve audit chant de Lyon presque tout ce qui est en l'usage du romain. »

(*Méthode pour accommoder le Bréviaire de Lyon avec le romain*, par Messire Jean de Chartres, chanoine de Saint-Nizier, docteur en droit canon, etc. Lyon, 1647.)

lation de la notation ancienne, c'est que dans cette strophe il y a aux 11e, 13e et 16e mesures des bécarres et des bémols qui paraissent de toute nécessité et qui ne sont pas indiqués dans toutes les éditions.

MOREL DE VOLEINE.

(La suite à un prochain numéro.)

CORRESPONDANCE.

Peut-être ne serez vous pas fâché, Monsieur le Directeur, d'apprendre ce qui se fait à Laval sous le rapport musical, car à Laval aussi se rencontrent quelques musiciens sérieux, préoccupés de remettre en honneur la véritable musique d'église.

Grâce au zèle intelligent de M. l'abbé Guerlin, directeur de l'École normale, et à l'appui bienveillant d'une commission sagement éclairée, cette école possède un orgue à tuyaux de trois jeux. L'éducation musicale des élèves peut donc recevoir plus de développement que par le passé, puisqu'indépendamment des cours de solfége et de chant simultané, chacun reçoit par semaine deux leçons d'une demi-heure. Qu'il me soit permis de vous dire, monsieur le directeur, qu'en lisant, dans votre numéro du 15 janvier, les détails qui vous ont été communiqués sur l'enseignement de la musique dans les écoles normales de Belgique, nous avons été fiers de nous trouver de niveau avec ces dernières. Ce n'est pas que nous puissions nous flatter d'obtenir en France des résultats plus satisfaisants qu'en Belgique. Je dirai cependant, à la louange des élèves, que nos espérances ont été dépassées, du moins par plusieurs. Ces jeunes gens, sans doute, ne pourront jamais acquérir à l'école assez de talent pour devenir des virtuoses, mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit; l'important est qu'ils puissent rendre des services dans les paroisses où ils seront appelés un jour. Notre maître de chapelle, les mettant à contribution pour l'exécution des diverses parties de l'office à la cathédrale, ils chercheront d'eux-mêmes à s'initier aux règles du véritable accompagnement du plain-chant. En effet, encore quelques petites difficultés à vaincre pour les doigts, quelques notions d'harmonie à leur donner, et nous commencerons à nous occuper de cette dernière partie, qui ne sera pas la moins attrayante pour eux, puisque elle sera d'un usage journalier. Notre plan, dès ce moment, est tout arrêté; c'est vous-même, Messieurs, qui nous l'avez tracé par la publication de votre Traité. En vous suivant pas à pas, nous ne craindrons pas de nous égarer au milieu de tous ces modes que vous avez si bien distingués les uns des autres par la loi des finales et des dominantes; notre tâche n'aura plus rien que de facile et d'agréable.

Je vous dirai quelques mots également sur la manière dont s'exécutent nos chants à la cathédrale, et dont on les accompagne. Ces détails, j'en suis sûr, ne seront pas sans intérêt pour vous; et, d'abord, parlons des ressources vocales; sont-elles plus grandes que partout ailleurs? non, certainement. Quatre chantres, ayant de bonnes voix de basse-taille, soutenues d'une solide contre-basse, cinq ou six ténors lisant bien la musique, et dix enfants de chœur lisant un peu, telles sont les ressources du maître de chapelle; ajoutez à cela beaucoup de bonne volonté de la part du chef et des exécutants. Eh bien, Monsieur, avec ces faibles ressources, le chœur marche, et marche bien, tous se font entendre, malgré les conditions défavorables de notre vaisseau. Que le chant soit exécuté par les quatre chantres seulement ou en harmonie, la mélodie est toujours parfaitement distincte, quoique toujours accompagnée par l'orgue du chœur.

Plusieurs localités du diocèse ont prouvé qu'avec des ressources beaucoup plus minces encore, on pouvait obtenir quelques bons résultats. On m'a cité plusieurs églises de campagne où notre maître de chapelle aurait un peu soufflé de son zèle, et dans lesquelles d'heureuses tentatives ont été faites.

Mais de quelle harmonie revêtez-vous les chants sacrés, me demanderez-vous? Pour moi, je n'ai jamais entendu, dans notre cathédrale, d'autre harmonie appliquée au plain-chant que celle dont vous développez les règles dans votre Traité. Cette harmonie avait paru tout d'abord surprendre un peu la masse, mais on s'y est vite accoutumé, et je crois que la surprise serait plus grande aujourd'hui s'il fallait revenir à ce qui se pratiquait autrefois.

Pour résumer, je crois, Monsieur, que notre département de la Mayenne n'est pas trop en retard dans le mouvement de retour qui se fait aujourd'hui vers le chant liturgique. Espérons que, partout où se rencontreront quelques hommes de bonne volonté, là aussi vous serez compris, et que bientôt nous dirons, comme le disait dernièrement M. l'abbé Arnaud, *hoc erat in votis.*

Recevez, Monsieur le directeur, l'assurance de mon parfait dévouement.

Z.

Un de vos abonnés à Laval.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

LIVRES.

LIVRES PUBLIÉS EN FRANCE.

97. VATAR (H.) imprimeur à Rennes. — Lettre à M. le rédacteur du « Messager de l'Ouest, » sur la **brochure de Mgr Alfieri,** intitulée « Précis historique et critique sur la restauration des livres de chant grégorien, et sur la **polémique** à laquelle elle a donné lieu.

(V. « Messager de l'Ouest », n° du 9 janvier 1858.)

(Suite de l'année 1857.)

LIVRES PUBLIÉS A L'ÉTRANGER (1).

98. BIAGGI (GEROLAMO ALESSANDRO). — Della **Musica religiosa** e delle questioni inerenti, discorso di G. A. B.... Milano con tipi di Francesco Luca. — in-8°, VIII, 206 p.

99. BRAY (Mrs). — **Handel,** his life, Personnal and Professional, with thoughts, ou **sacred music** by Mrs B.... F. c. p. cloth 2 s. (Ward).

100. FÉTIS père. — Rapport sur **l'emploi du quart de ton dans le chant grégorien** au moyen-âge, Mémoire de MM. Fraselle et Germain, professeurs au séminaire de Bastogne, par M. F...., membre de l'Académie royale de Belgique, s. l. n. d., in-8°, 24 p.

(Extr. du tom. XXIV, n° 4, des bulletins de l'Académie royale de Belgique. Les deux autres commissaires chargés de rendre compte à l'Académie de ce memoire, étaient MM. Haussens et Snel).

101. GEVAERT (F.-A.) — Leerboeck van den **Gregoriaenschen Zang,** voormamelyk toegepast op de Orgelbegeleiding, Gevolgd van Talrykes Woorbeelden, door F.-A. G...., in-8°, 80 p. Gand, Gevaert. 5 fr.

(Déposé en France en vertu des traités.)

102. HUSK's (WM. H.). — Account of the musical celebrations, ou **S. Cecilia's day,** in-16 th., 17 th., and 18 th. centuries., cr. 8° 7 s. 6 c. cloth.

103. RIEHL (W. H.). — **Musikalische Charakterkopfe,** 2e édit. in-12, Stuttgard, 6 fr.

104. SCHOELCHER (V.). — The life of **Haendel,** in-8°, Londres, 16 fr.

MUSIQUE.

MUSIQUE PUBLIÉE EN FRANCE.

Voir pour ALBRECHTSBERGER, les tables I et II (musique) de la première année de « la Maîtrise ».

105. AIGUILLON (ALBERT-JEAN D'). — **Prière à la Vierge,** pour soprano et ténor, avec chœur à trois voix égales, 3 fr.

106. ALBERT (E.). — *Ave Maria.* — *O Salutaris,* pour soprano solo. Paris, 25 c. chacun.

(1) On trouvera : Les livres belges chez MM. Bozzani et Droz, rue des Saints-Pères, 9. — Les livres allemands chez M. Franck, rue Richelieu, 67. — Les livres anglais chez MM. Stassin et Xavier, rue de la Bourse, 1.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.


PAUPER SUM EGO
MOTET
À QUATRE VOIX
PAR
ORLANDO LASSO
Pr: 3f 75
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

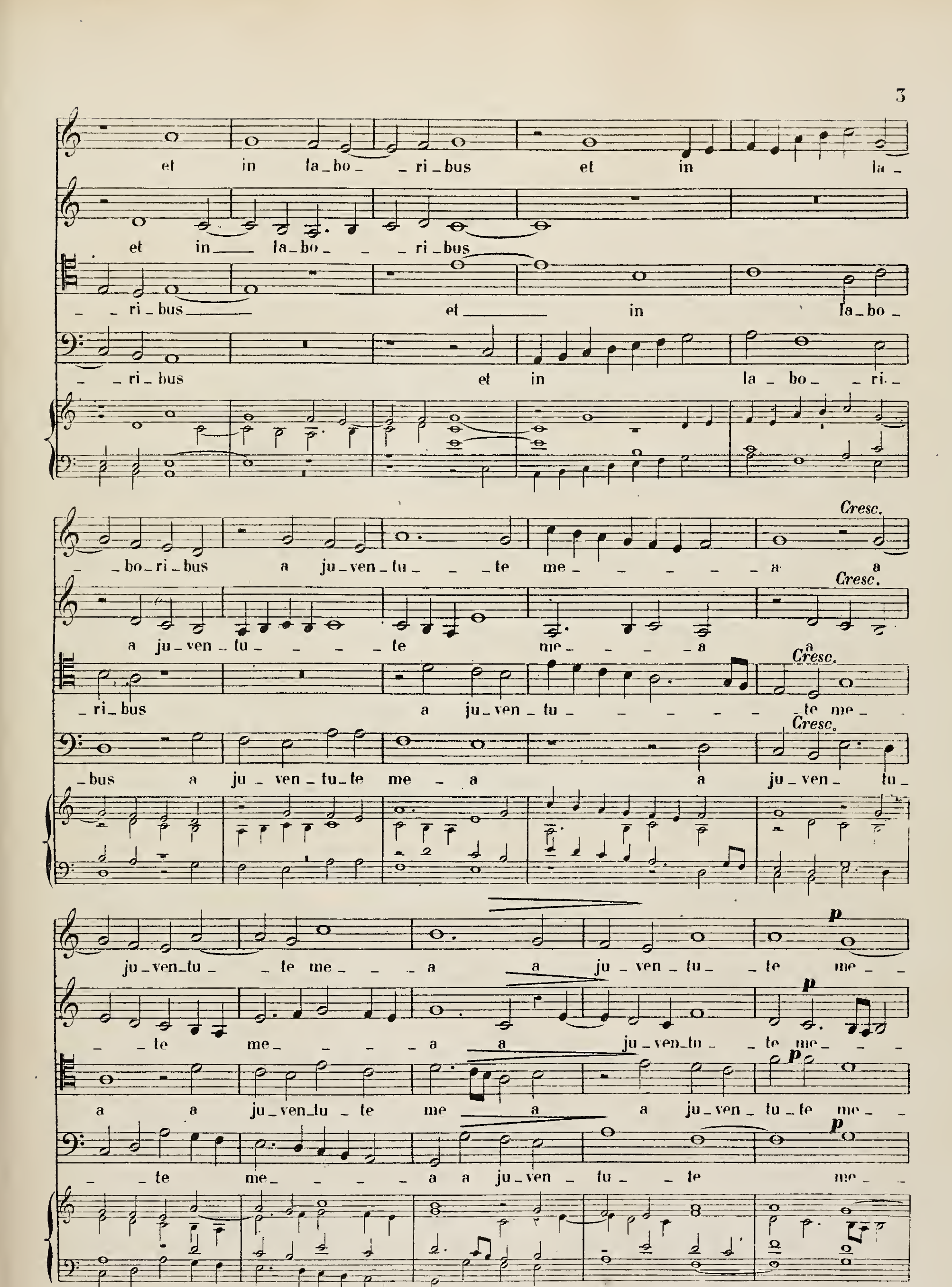
PAUPER SUM EGO

MOTET A 4 VOIX. ORLANDO LASSO.

Mis en partition par E. Delangle, élève de l'École de musique religieuse.






et in la_bo_ _ri_bus et in la_
et in la_bo_ _ri_bus
_ri_bus et in la_bo_
_ri_bus et in la_bo_ _ri_
Cresc.
_bo_ri_bus a ju_ven_tu_ _te me_ _a a
a ju_ven_tu_ _te me_ _a
_ri_bus a ju_ven_tu_ _te me_
_bus a ju_ven_tu_te me_a a ju_ven_tu_
ju_ven_tu_ _te me_ _a a ju_ven_tu_ _te me_
_te me_ _a a ju_ven_tu_ _te me_
a a ju_ven_tu_te me_a a ju_ven_tu_te me_
_te me_ _a a ju_ven_tu_ _te me_
p


_ _ _ a ex _ al _ ta _ _ tus au _ tem ex _
_ a ex _ _ al _ ta _ _ _ tus au _ _ tem ex _ al _ ta _ tus au _ _
_ a ex _ al _ ta _ _ _ tus au _ _ _ tem ex _ _ al _ ta _ tus
_ a ex _ al _ _ ta _ tus au _ _ tem
_ al_ ta_ tus au _ _ tem hu _ mi _ li _ a _ _ _ _ _ tus
_ _ tem hu _ _ _ _ mi _ li _ a _ _ _ _ tus
au_ _ _ _ tem hu _ _ mi _ li _ a _ _ _ _ tus sum et
hu _ _ _ _ mi _ li _ a _ _ _ _ tus
sum et con _ _ _ _ _ _ _ tur _ ba _ _ _ _ _
sum et con _ tur _ ba _ _ tus et con _ tur _ ba _ _ _ _ _ tus et
con _ _ _ _ tur_ba _ tus et con _ tur _ ba _ _ _ tus
sum et con _ tur _ ba _ tus et con _ tur _ ba _ tus et con _ tur _

_tus et con_tur _ ba _ tus et con _ _ _ _ _ _ _ _ _tur _ ba _ _ _

con_tur _ ba _ tus et con _ tur _ ba _ _ _ tus

et con _ tur _ ba _ _ _ _ _ _ _ _ _tus et con _ tur _ ba _ _

_ba _ tus et con _ tur _ ba _ tus et con _ tur _ ba _ _ _ _

_tus . et con _ tur _ _ _ _ _ _ _ _ba _ tus

et con _ tur _ ba _ tus et con _ tur _ ba _ _ _ _ _ _ _ _ _ tus et

_tus et con _ _ tur _ ba _ tus et con _tur _ ba _ _ _ tus

_tus et con _ tur _ ba _ tus et con _ tur _ ba _ tus et con _ tur _

Dim. e rall. **p**

et con_tur _ ba _ tus et con _ _ _ _ _ _ _ _ tur_ba _ _ _ _ tus.

p

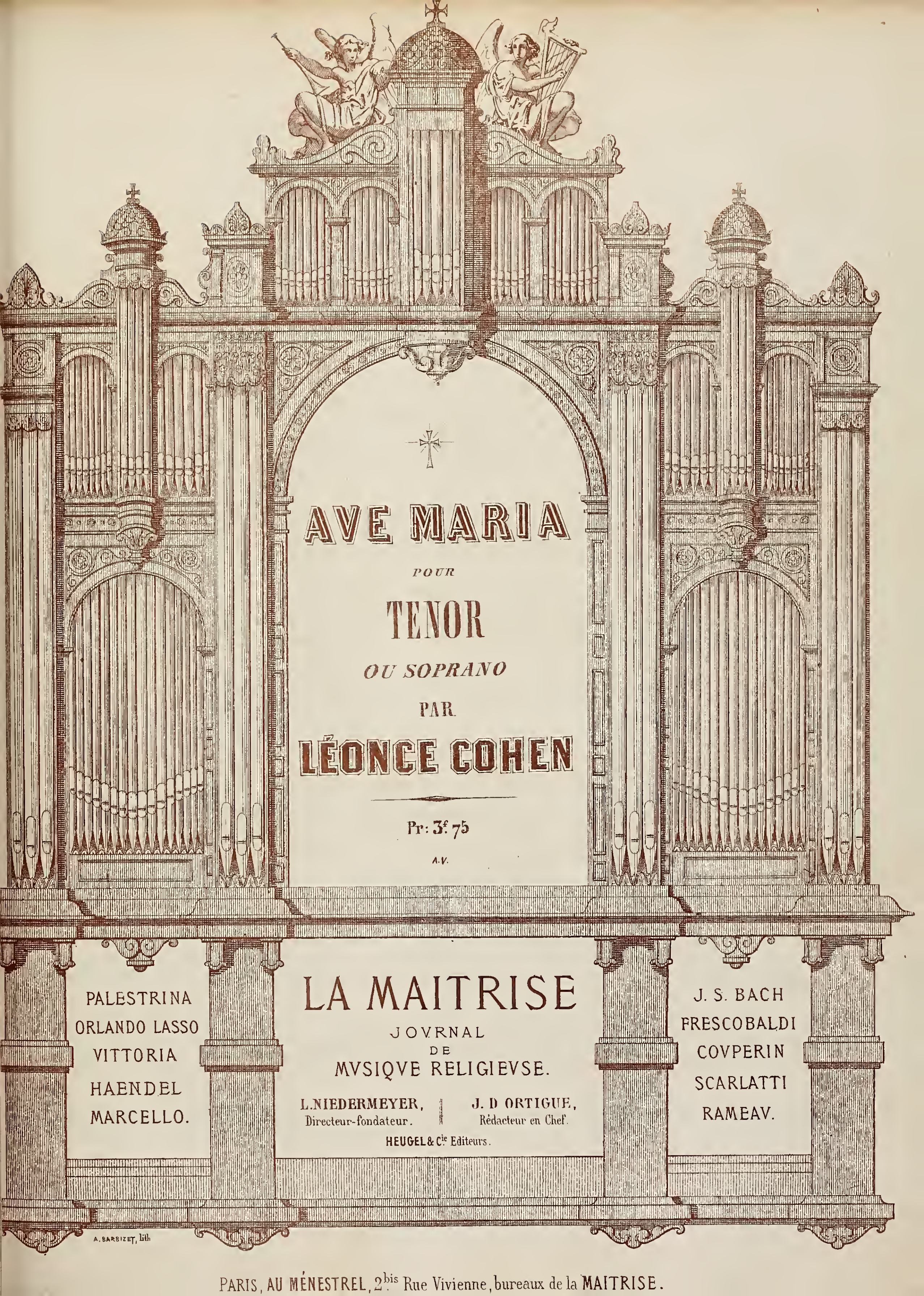
con_tur _ ba _ tus et con _ tur _ ba _ _ _ _ _ _ _ _ _ _tus.

p

et con_tur _ ba _ _ _ _ _ _ _ tus et con_tur _ ba _ _ tus.

p

_ba _ tus et con_tur _ ba _ tus et con _ tur _ ba _ _ _ _ _ tus.


57
AVE MARIA
POUR
TENOR
OU SOPRANO
PAR
LÉONCE COHEN
Pr: 3f. 75
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

AVE MARIA

POUR TÉNOR OU SOPRANO.

LÉONCE COHEN.




mf
a
Be - ne - dic - ta
mf
Rit.
p
A tempo.
tu in muli - e - ri - bus
be - ne-
pp
p
dic - ta
tu in mu - li - e - ri - bus
Cresc.
Dim.
p
et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i
p


f
p
Dolce.
Je _ _ sus Je _ _ sus Je _ _ _ _ sus.
mf
pp
Sanc_ _ _ta Ma _ ri _ _ a, Sanc _ ta Ma _
A tempo.
pp
Rall.
sf
p
_ ri _ _ a, o _ _ ra pro no _ _ bis pec _ ca _ to _ ri _
sf
p
mf
f
_ bus nunc et in ho _ râ mor _ _ tis nos _ træ
mf
sf
Cresc.
sf Dim.


A piacere.
pp
p
o_ _ra pro no _ bis o_ra pro no _ bis Sanc _ ta Ma_
_ ri_ _ a o _ ra pro no _ bis nunc et in ho_ _ râ
f
Dim.
mor_ tis nos _ træ. A men, a_
A piacere. Cresc.
FACILITÉ.
Segue il canto.
men a
_ men, a _ men.
A tempo.
Cresc.
Rall. e dim.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

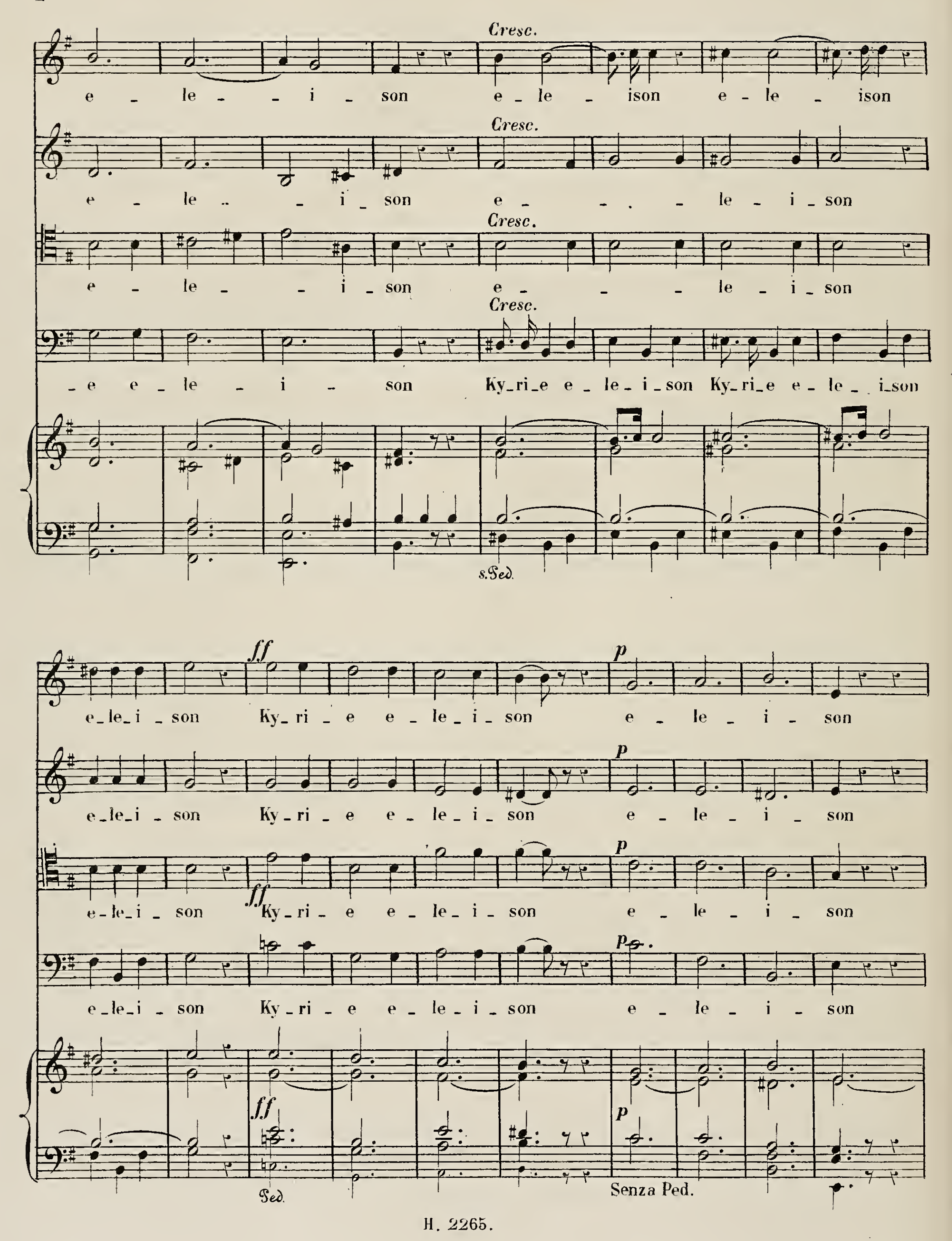
KYRIE

de la Messe N° 2.

À 4 VOIX.

L^s. NIEDERMEYER.




Cresc.
e - le - - i - son e - le - ison e - le - ison
Cresc.
e - le .. - i - son e - - . - le - i - son
Cresc.
e - le - - i - son e - - - le - i - son
Cresc.
- e e - le - i - son Ky-ri-e e - le - i - son Ky-ri-e e - le - i-son
s.Ped.
ff
p
e-le-i - son Ky-ri - e e - le - i - son e - le - i - son
p
e-le-i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son
p
ff
e-le-i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son
p
e-le-i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son
ff
p
Ped.
Senza Ped.



Ténor solo.

Chris - te Chris - te Chris -

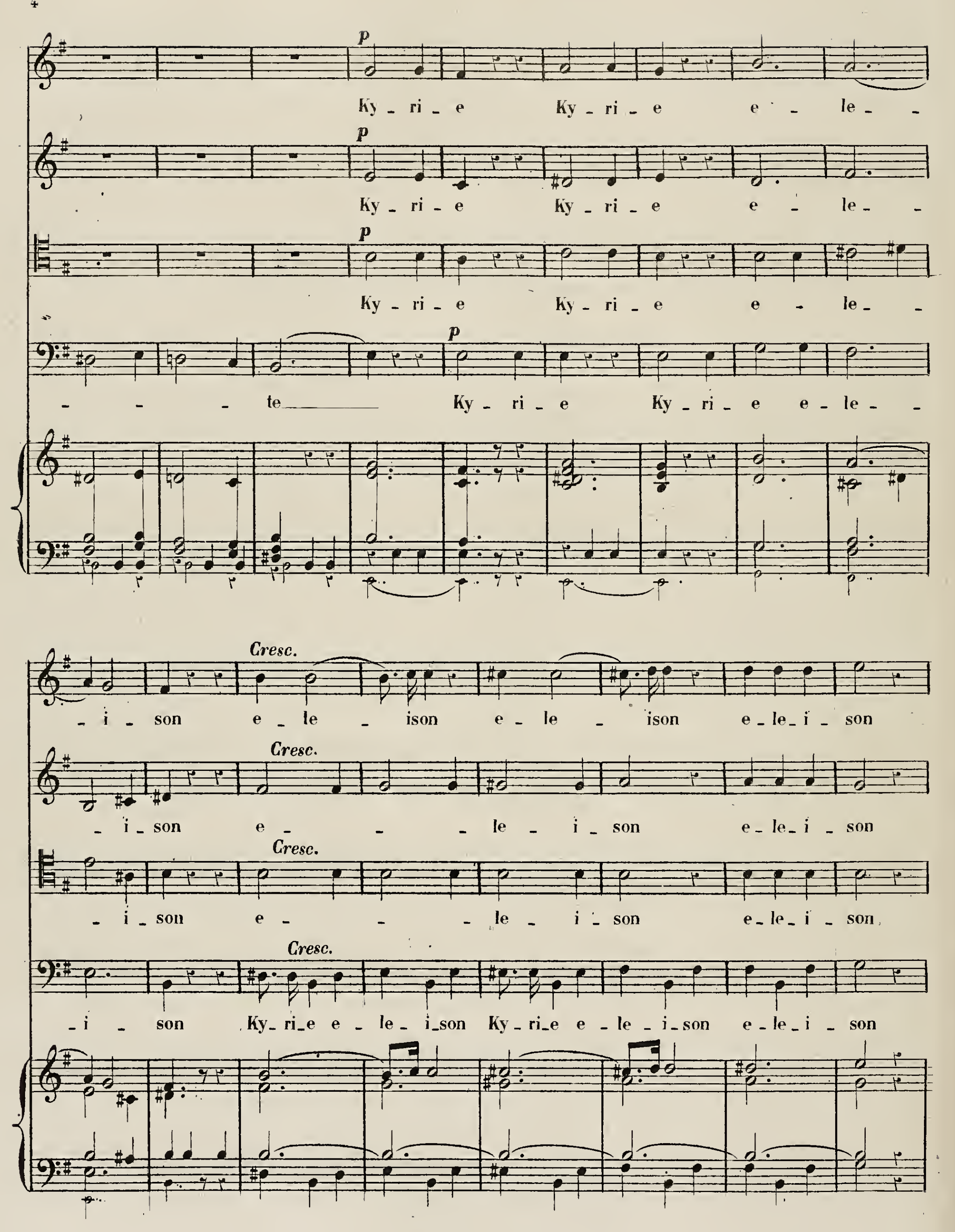
- te e - le - i - son Chris - - - te e - le - i-son Chris -

Chris - te e - le - i - son

- te e - le - i - son Chris - te e - le - i - son

Chris -

Ped.


p
Ky - ri - e Ky - ri - e e - le -
p
Ky - ri - e Ky - ri - e e - le -
p
Ky - ri - e Ky - ri - e e - le -
p
- - - te Ky - ri - e Ky - ri - e e - le -
Cresc.
- i - son e - le - ison e - le - ison e - le - i - son
Cresc.
- i - son e - - - le - i - son e - le - i - son
Cresc.
- i - son e - - - le - i - son e - le - i - son
Cresc.
- i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son



ff Ky - ri - e e - le - i - son *p* e - le - i - son

ff Ky - ri - e e - le - i - son e - le i - son

ff Ky - ri - e e - le - i - son e - le i - son

Ky - ri - e e - le - i - son e - le i - son

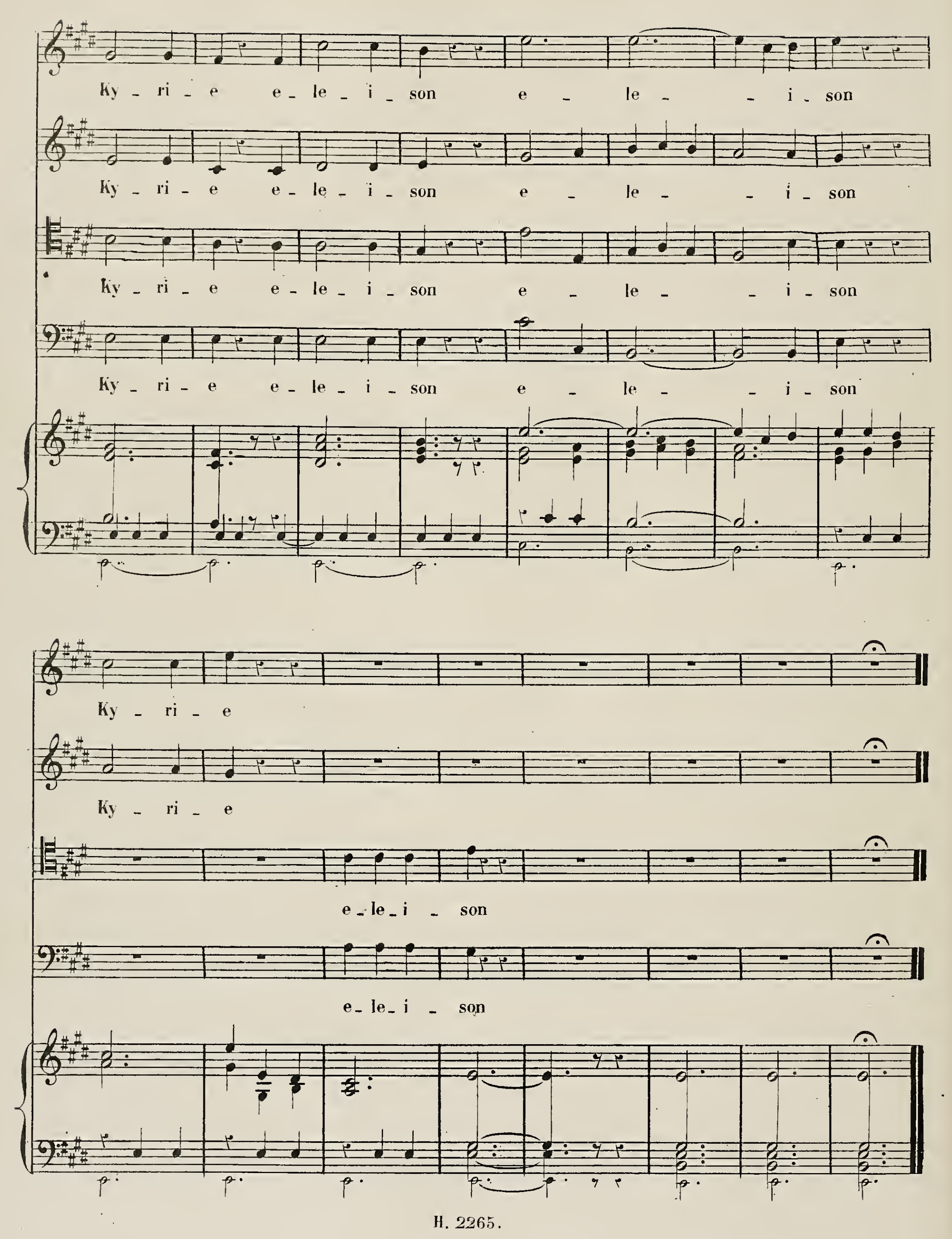
ff *pp* S. Ped. Ped.

pp Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri_e e - le - i - son

pp Ky - ri - e e - le - i - son Ky rie e - le - i - son

pp Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

pp Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son


Ky - ri - e e - le - i - son e - le - - i - son
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - - i - son
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - - i - son
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - - i - son
Ky - ri - e
Ky - ri - e
e - le - i - son
e - le - i - son


QUATRE
PRÉLUDES
POUR
ORGUE
PAR
REMBT
Prix: 3f
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

QUATRE PRÉLUDES

POUR ORGUE. en REMBT.

STYLE FUGUÉ.

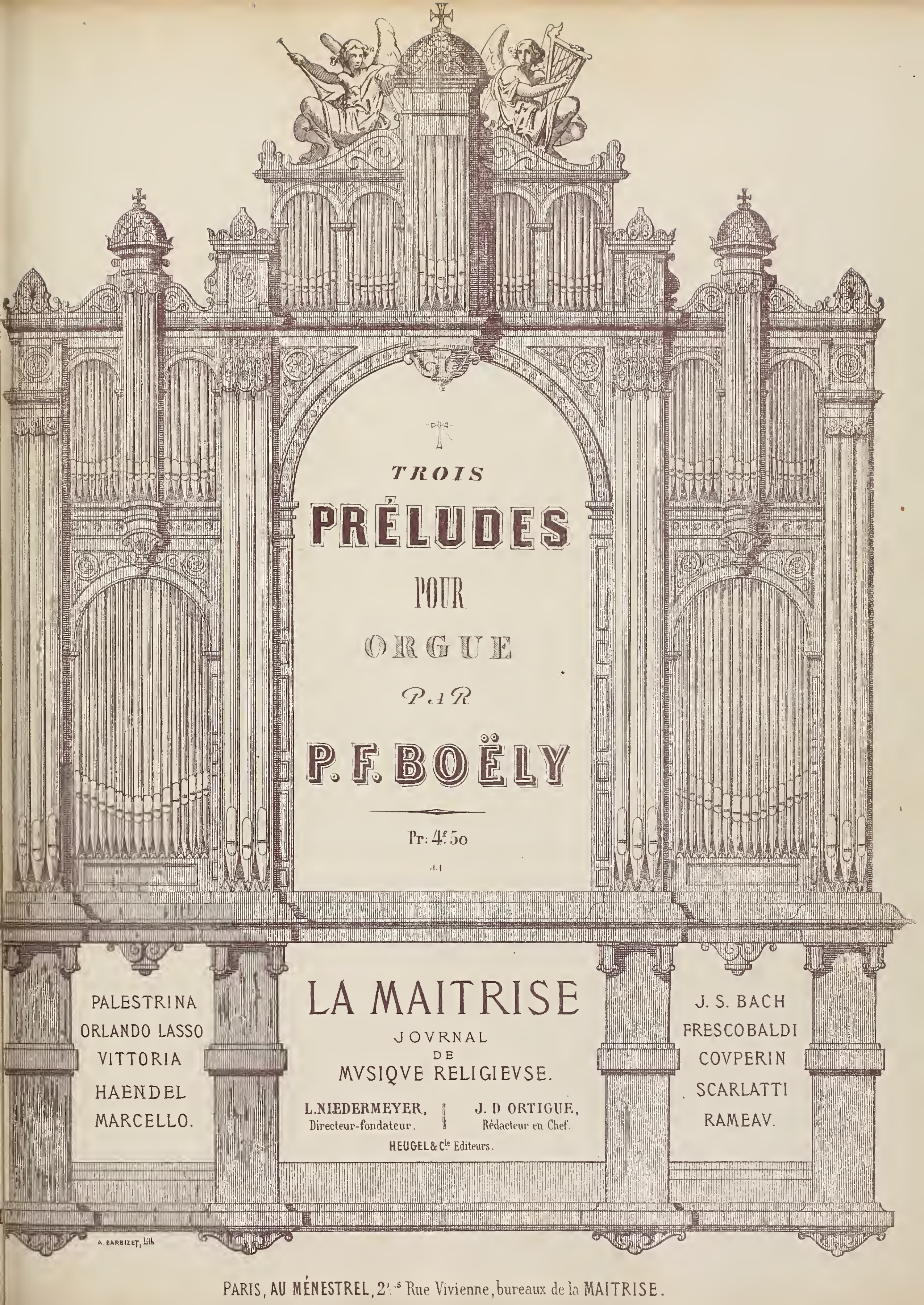


Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis rue Vivienne. H.2741. *Imp: Thierry, Cité bergère 1.*


Métr: ♩= 80.
Nº 2
Ped.
Métr: 𝅗𝅥=80.
Nº 3



Métr: ♩= 120.
Nº 4.


TROIS
PRÉLUDES
POUR
ORGUE
PAR
P. F. BOËLY
Pr: 4f 50
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

TROIS PRÉLUDES

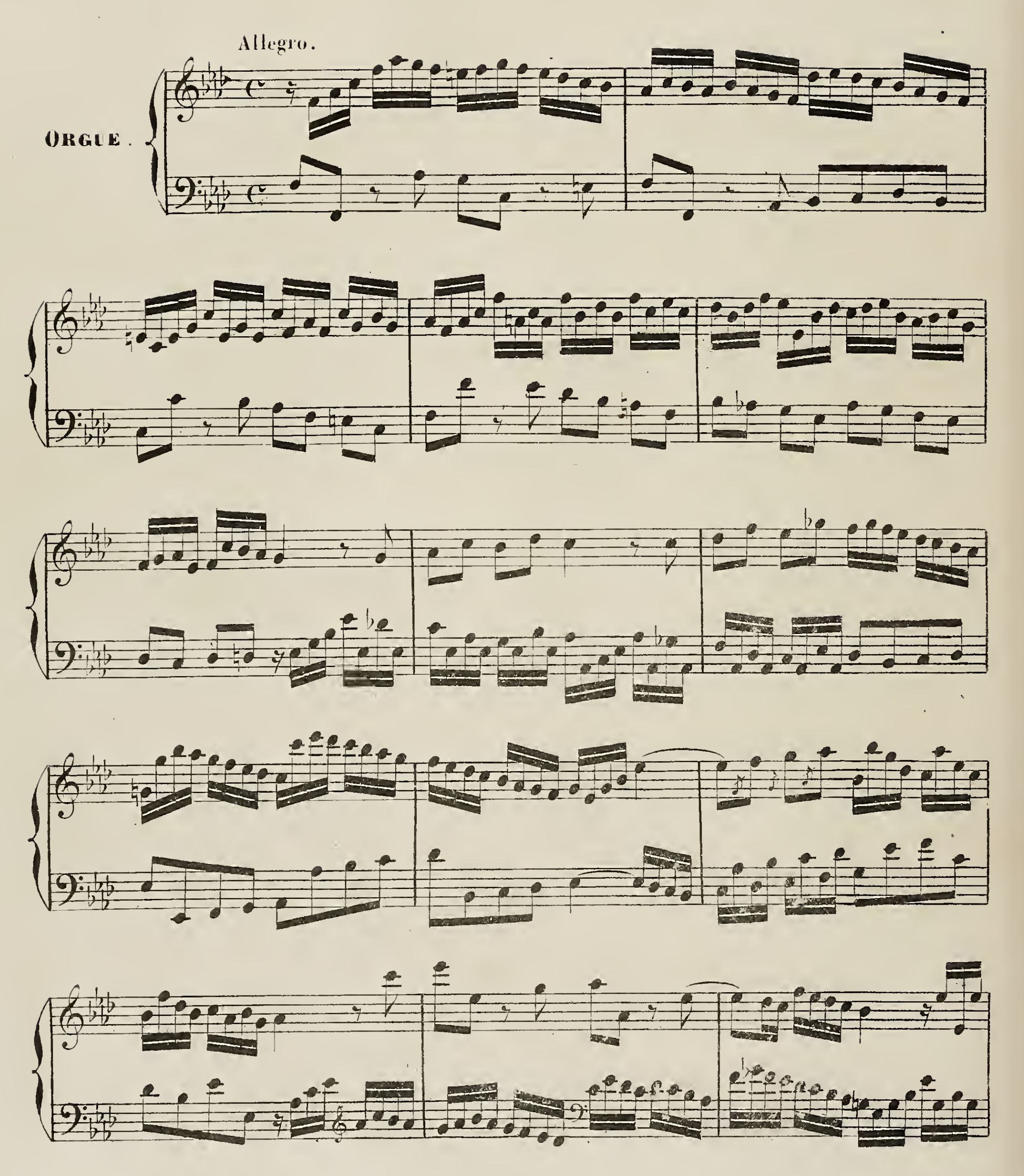
POUR ORGUE. A.P.F. BOËLY.

N° 1. FUGHETTA.



PRÉLUDE.

N° 2.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne; H.2551. Imp: Thierry, 1 cité Bergère

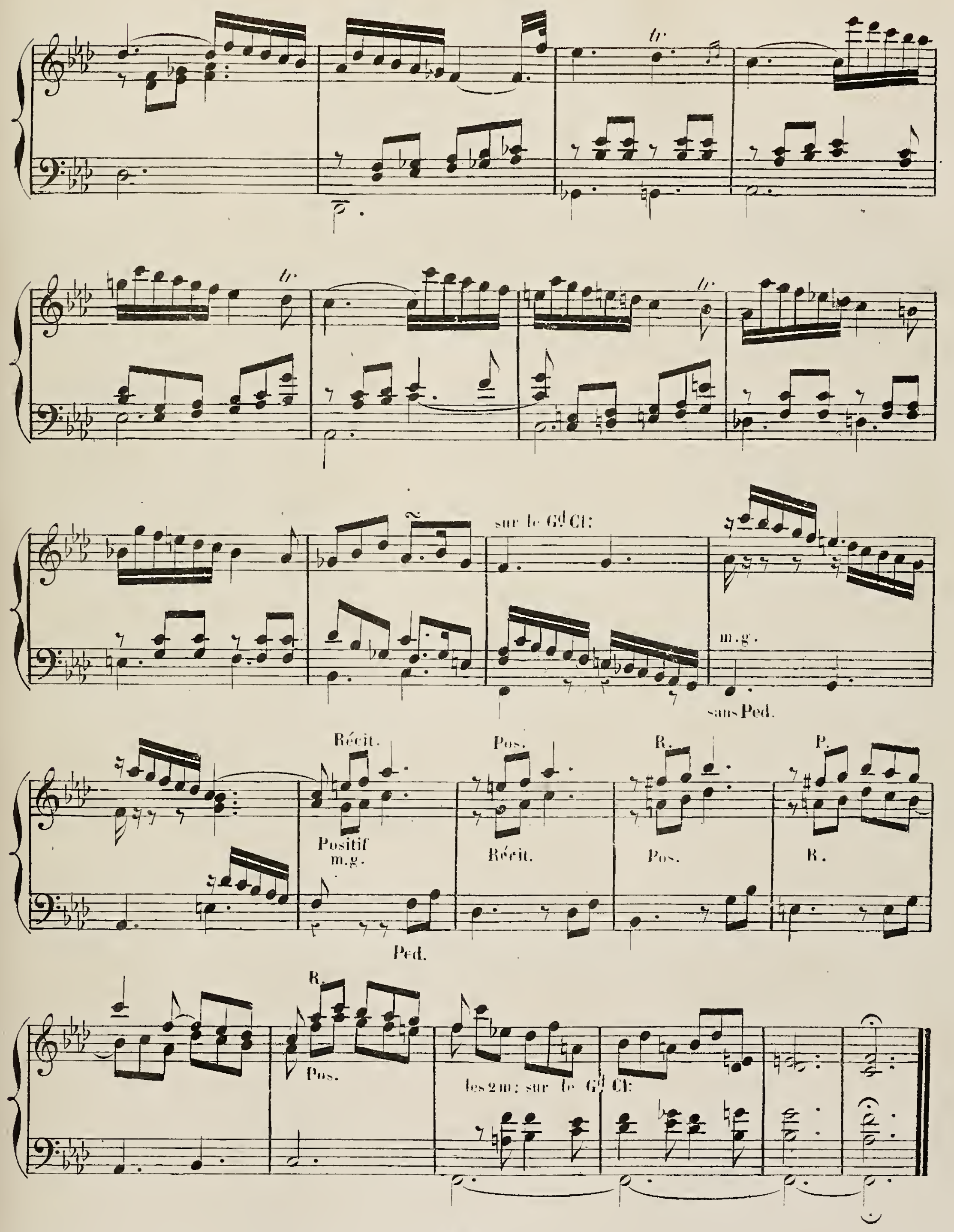


PRÉLUDE.

N° 3.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis r. Vivienne.. H. 2530. Imp: Thierry, 1 cité Bergère


tr
tr
tr
sur le Gd Cl:
m.g.
sans Ped.
Récit.
Pos.
R.
P.
Positif
m.g.
Récit.
Pos.
R.
Ped.
R.
Pos.
les 2 m: sur le Gd Cl:



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

QUATRE VERSETS.

POUR ORGUE. L^s. NIEDERMEYER.




JEUX DOUX.
Maestoso. (𝅗𝅥 = 56)
Nº 3.
con Ped.
s. Ped.
con Ped.
Rall.
Andte (♩ = 60) Au Récit, trompette ou hautbois _ Au 2d Clavier et à la Péd., flûtes et bourdons.
Récit.
Nº 4.
2e Clavier.
PÉDALE.
2e Clav.

2e Année. — N° 5. 15 Août 1858.

LA MAITRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi,
quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**,
Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 4549.

SOMMAIRE DU N° 5.

TEXTE.

MUSIQUE DE CHANT.

ORGUE.

DOCUMENTS OFFICIELS.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES CULTES.

ARRÊTÉ.

LE MINISTRE SECRÉTAIRE D'ÉTAT au département de l'Instruction publique et des Cultes :

Vu le décret du 28 septembre 1853, portant fondation de bourses dans l'École de musique religieuse dirigée par M. Niedermeyer;

Vu l'arrêté en date du 1er juillet 1854 qui a fondé, en faveur de cette École, trois prix annuels attribués : le premier, à la composition musicale; le second, à la classe d'orgues; le troisième, à la classe de chant;

Vu la lettre du 15 juin, par laquelle le directeur de l'École demande que le troisième prix, celui de la classe de chant, soit transformé en prix pour la classe de plain-chant;

Sur le rapport de M. le Conseiller d'État, Directeur général de l'administration des Cultes;

ARRÊTE :

ARTICLE 1er.

Le prix attribué à la classe de chant de l'École de musique religieuse, par les articles 2 et 4 de l'arrêté du 1er juillet 1854, sera attribué à la classe de plain-chant, et sera d'une égale valeur de quarante francs.

Les autres dispositions dudit arrêté continueront à demeurer en vigueur.

ART. 2.

Le Conseiller d'État, Directeur général de l'administration des Cultes, est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Paris, 1er juillet 1858.

Signé ROULAND.

Pour ampliation :

Le Conseiller d'État, Directeur général de l'administration des Cultes.

A. DE CONTENCIN.

LETTRE

De Son Éminence le Cardinal Archevêque de Paris, aux Directeurs et Rédacteurs de *la Maîtrise*, à l'occasion de la brochure du R. P. A. Schubiger.

Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en leur annonçant que les deux articles du R. P. A. Schubiger, sur la découverte du véritable auteur de la Séquence de Pâques, *Victimæ Paschali*, publiés dans nos numéros des 15 mai et 15 juin derniers, viennent d'être réunis en brochure. Nous en avons corrigé les feuilles d'après une dernière épreuve définitive, revue avec le plus grand soin par le R. P. Schubiger lui-même. La brochure n'a guère que vingt-quatre pages et a été tirée à un petit nombre d'exemplaires; raison de plus pour que les bibliophiles se la disputent un jour, car on sait à quel point ces messieurs sont alléchés par une *plaquette*, lorsque, surtout, elle réunit les conditions de *rareté* et de *curiosité*. Il y a telle vente de livres où un *in-octavo* de prix, un *in-quarto* de luxe, a été forcé de baisser pavillon devant une simple *plaquette non rognée*, comme jadis le Chêne devant le Roseau.

A cette brochure se rattachera d'ailleurs pour nous un souvenir bien honorable et bien précieux. Le R. P. Schubiger ayant chargé la Direction de *la Maîtrise* d'offrir en son nom un exemplaire de la *Séquence de Pâques* à Son Éminence le Cardinal-Archevêque de Paris, qui, l'année dernière, avait honoré de sa visite les religieux du couvent d'Einsiedeln, nous nous sommes empressés de remplir les intentions de notre savant et pieux collaborateur, et, à cette occasion, Son Éminence Monseigneur Morlot a bien voulu nous adresser la lettre suivante, avec l'autorisation d'en faire part à nos lecteurs.

Pénétrés de la plus vive reconnaissance pour une faveur aussi spontanée qu'inappréciable, nous craindrions d'affaiblir ici, par des témoignages impuissants, l'expression de ce que nous ressentons au fond de nos âmes. Qu'un respectueux silence soit donc notre seule réponse, et puissions-nous, par notre humble déférence à la voix de notre illustre Pasteur, par l'entière conformité de nos vues aux intentions de Celui qui marche à la tête de l'Épiscopat français, justifier de plus en plus la haute confiance que Monseigneur Morlot a daigné nous accorder! Son Éminence a dit le grand mot : LA SÉPARATION DU SACRÉ ET DU PROFANE. Ce mot se retrouve au fond de toutes nos discussions. Mais, aujourd'hui, dans la cause que nous défendons, qui peut dire le poids de cette seule parole, tombée de si haut!

JOSEPH D'ORTIGUE.

A MM. les Directeurs et Rédacteurs de LA MAÎTRISE.

ARCHEVÊCHÉ DE PARIS.

Paris, le 24 juillet 1858.

Messieurs,

Je n'ai pas encore pu achever la lecture de l'intéressante notice intitulée *la Séquence de Pâques;* mais je ne veux pas différer de vous remercier de me l'avoir envoyée, et de vous prier d'être mon interprète auprès du R. P. Schubiger, dont le souvenir m'est particulièrement cher.

Je veux vous dire aussi, Messieurs, que votre recueil intitulé *la Maîtrise* me paraît de plus en plus digne d'encouragements. Je ne suis pas compétent pour en apprécier tous les mérites. Mais cette publication en a un grand à mes yeux: c'est le but que vous indiquez et que vous ne perdez jamais de vue, c'est-à-dire la séparation du sacré et du profane, et la cause de la Religion à servir en faisant ressortir, en mettant en lumière les beautés vraies et grandes, toujours nouvelles et toujours saisissantes de l'Art, quand il est inspiré par Elle.

Cette pensée, toujours présente et développée avec la conscience et le talent qui vous distinguent, sera comprise, je l'espère, et ne peut manquer d'être féconde en bons et salutaires résultats. C'est là, du moins, mon vœu ardent dont je vous prie, Messieurs, de recevoir ici l'expression avec l'assurance de mes sentiments bien dévoués et reconnaissants.

† **F. N.**, *Card. Archev. de Paris.*

CONCOURS DE L'ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE PARIS.

Les concours de l'École de musique religieuse ont commencé le 14 juillet et se sont prolongés jusqu'au 22 du même mois. Le jury d'examen était composé ainsi qu'il suit: MM. le prince Poniatowski, *président;* — Emilien Pacini, *secrétaire;* — Joseph d'Ortigue; — L. Dietsch; — Loret; — Allaire; — L. Niedermeyer.

La solennité de la distribution des prix ne devant avoir lieu qu'au mois d'octobre, nous nous bornerons aujourd'hui à faire connaître les nominations.

CONCOURS DE COMPOSITION.

PREMIÈRE DIVISION. Les concurrents au nombre de six, devaient composer une fugue à quatre parties sur un sujet donné, et une fugue sur un sujet de leur invention. Ils devaient en outre présenter un morceau de chant religieux instrumenté.

1er *prix :* donné par S. Exc. le ministre de l'instruction publique et des cultes à M. Wackenthaler, boursier de Mgr l'évêque de Strasbourg. — 2e *prix :* M. Bertrand, boursier de Mgr l'évêque d'Arras.

DEUXIÈME DIVISION. Les concurrents devaient mettre l'harmonie sur une basse donnée et sur une basse de leur invention. Ils devaient présenter, en outre, un morceau de chant religieux avec accompagnement d'orgue.

1er *prix :* M. Chevreux, boursier de Mgr l'évêque de Laval. — *Accessit : ex æquo,* MM. Lack, de Quimper, et Gigout, boursier de Mgr l'évêque de Nancy.

CONCOURS D'ORGUE.

PREMIÈRE DIVISION. Le morceau choisi pour le concours

était *la Passa-Caglia*, de J.-S. Bach. Les concurrents au nombre de cinq devaient, en outre, exécuter un morceau de leur choix. Ce choix s'est porté sur différentes fugues du même auteur.

L'élève Magner, premier prix de 1857, a exécuté les morceaux, bien qu'étant hors de concours. — 1er *prix : ex æquo*, M. Bertrand, déjà nommé, et M. Thurner, boursier de Mgr l'évêque de Strasbourg. — 2e *prix :* M. Wackenthaler, déjà nommé. — *Accessit :* M. Jessel, boursier de Mgr l'évêque de Strasbourg.

DEUXIÈME DIVISION. 1er *prix :* M. Gigout, déjà nommé. *Accessit :* M. Delangle, boursier de Mgr l'évêque de Chartres. — *Mention honorable :* M. Permann, boursier de Mgr l'évêque de Strasbourg.

CONCOURS DE PIANO.

1re DIVISION. Le morceau choisi pour le concours était le premier concerto de Field. Les concurrents au nombre de sept, devaient, en outre, exécuter un morceau à leur choix. Ce choix s'est porté, comme pour le concours d'orgue, sur différentes fugues de Bach. M. Magner, en sa qualité de premier prix de piano de 1857 et par conséquent hors de concours, a exécuté le premier le concerto désigné et une fugue de Bach. Le jury ayant décidé qu'il n'y avait pas lieu à décerner un 1er prix, a donné le 2e prix à MM. Chevreux et Gigout, *ex æquo*.

Accessit : M. Lieber, boursier de Mgr de Montpellier.

DEUXIÈME DIVISION. Le morceau choisi pour le concours était le rondo de Field intitulé : *Midi*. Les concurrents étaient au nombre de douze.

1er *prix : ex æquo*, MM. Laussel et Delevallez, boursiers de S. Em. le cardinal archevêque de Paris. — 2e *prix :* M. Bodovillée, boursier de Mgr de Châlons. — *Accessits :* MM. Faucon, boursier de S. Em. le cardinal archevêque de Paris, et Vasseur, boursier de Mgr d'Arras.

CONCOURS DE PLAIN-CHANT.

Les concurrents au nombre de treize devaient présenter des morceaux de plain-chant dans tous les modes, écrits à quatre parties, avec transposition.

Ils devaient en outre accompagner et transposer à première vue un morceau de plain-chant, le même pour tous les concurrents.

1er *prix :* prix unique donné par S. Ex. le ministre de l'instruction publique et des cultes : M. Magner, boursier de Mgr de Clermont-Ferrant. — 1er *accessit :* M. Permann, déjà nommé. — 2e *accessit :* M. Gigout, déjà nommé. — — *Mention honorable :* M. Wackenthaler, déjà nommé.

PRIX D'INSTRUCTION RELIGIEUSE.

1er *prix :* M. Chevreux, déjà nommé. — 1er *accessit :* M. Durrwaechter. — 2e *accessit :* M. Jessel, déjà nommé. — 3e *accessit :* M. Faucon, déjà nommé.

HISTOIRE ET LITTÉRATURE.

PREMIÈRE DIVISION. *Prix :* MM. Pilinski et Lieber. 1er *accessit :* MM. Permann et Faucon. — 2e *accessit :* MM. Guignard et Bodovillée.

ARITHMÉTIQUE.

PREMIÈRE DIVISION. *Prix :* M. Permann. — *Accessit :* M. Dreyer.

RÉSUMÉ DES COURS LITTÉRAIRES.

DEUXIÈME DIVISION. *Prix :* M. Fauré. — 1er *accessit :* M. Vasseur. — 2e *accessit :* M. Bollaert jeune.

Il est bien permis à celui qui écrit ces lignes de dire que ceux des membres du jury qui n'étaient pas au courant des progrès journaliers des élèves, n'ont pu s'empêcher de manifester leur surprise en voyant de très-jeunes gens, la plupart même appartenant plus à l'enfance qu'à l'adolescence, aborder sur l'orgue les difficultés de tous genres dont sont hérissées les compositions de J.-S. Bach et les rendre avec un aplomb, une précision, une verve contenue, une agilité de pieds et de mains vraiment extraordinaires. Le jury n'a pas moins été étonné de la facilité avec laquelle les élèves accompagnent un morceau de plain-chant, quel qu'en soit le mode, et le transposent sans que la modalité en soit le moins du monde altérée. Mais les compositions de ces jeunes gens sont à coup sûr ce qui a fixé principalement l'attention du jury. L'honorable président, homme d'un savoir musical et d'un talent bien rares chez les gens du monde, a été frappé le premier, non-seulement de la correction et de l'aisance de style que donne la pratique assidue du mécanisme du contrepoint et de la fugue, mais encore de l'imagination, du goût, du sentiment du beau que développe, dans les jeunes organisations, l'étude précoce des grands modèles des XVIe et XVIIe siècles. La cérémonie de la distribution des prix nous offrira sans doute l'occasion d'entendre quelques-unes de ces œuvres, tandis que de son côté *la Maîtrise* se chargera de publier les plus remarquables.

J. D'ORTIGUE.

QUELQUES APERÇUS SUR LE CHANT
dans ses rapports avec la liturgie,
PARTICULIÈREMENT
DANS L'ÉGLISE DE LYON.

—

Suite (1).

IV.

Pour vous donner une idée complète du chant lyonnais, il faudrait un volume de texte et un volume de musique. Je me bornerai à vous indiquer par quelques citations une partie de ce qui est resté malgré un siècle d'hostilités contre les anciens souvenirs. En cela, je le répète, il est moins facile d'arriver à une grande exactitude que pour le texte des offices. Les Missels et les Bréviaires de Lyon abondent depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours ; les livres de chant sont fort rares. Cela tient sans doute à ce que l'on a détruit les anciens par engouement pour les nouveaux, et aussi à l'usage du chant par cœur à la Primatiale.

Et pour résumer cette question, est-il réellement fort utile de revenir d'une manière absolue au chant le plus ancien qu'il soit possible de retrouver? A quoi aboutissent tous ces travaux, toutes ces recherches sur les usages musicaux des premiers siècles ? A des résultats minimes en pratique, à satisfaire la curiosité des archéologues, à fournir des éléments à leurs brillantes controverses.

Vouloir reconstituer le véritable chant grégorien au

(1) V. les numéros des 15 mai, 15 juin, et 15 juillet 1858.

moyen des manuscrits et d'une clé plus ou moins sûre de leurs notations, c'est une illusion, car il n'y eut jamais rien de fixe à cet égard, et l'Église n'eut pas la prétention de faire chanter les Français comme les Lombards et les Romains. On risque fort, en voulant revenir à l'antiquité, de ne produire qu'un amalgame plus moderne qu'antique, et en supposant que l'on y parvînt, en supposant qu'on fît retentir dans nos cathédrales exactement les mêmes airs qu'au VIII[e] siècle, qu'y aurait-on gagné? peu de chose, il me semble. L'important pour les airs qui composent les offices, ce n'est pas seulement d'être anciens, bien que l'antiquité soit un titre au respect et une présomption de supériorité; mais c'est surtout d'être simples, faciles à retenir, populaires, consacrés et gravés dans la mémoire de tous par un long usage, et en même temps graves et dignes du sujet. A ce compte, tous les changements brusques ont des inconvénients, et le plus grand est d'empêcher les fidèles qui chantent de mémoire et par habitude, de participer à la prière publique. Un autre inconvénient sera d'écarter de fort belles choses, relativement modernes, et de les remplacer par des pièces d'un mérite douteux quelquefois, et n'ayant que le mérite de la vieillesse.

Ne serait-il pas absurde de retrancher de nos messes solennelles le *Credo* de Dumont certainement plus inspiré, plus majestueux, que tous les *Credo* romains ou gallicans, que tout le monde en France sait et admire, et qui fut adopté même à Lyon, bien qu'on n'y chante pas la messe d'où il est tiré; et aux vêpres de la Pentecôte, l'hymne *Quo vos magistri,* dont la musique est, je crois, de Chatelain, et ne dépare pas l'ensemble de cette fête. Ne soyons pas exclusifs, mais, j'en conviens, n'admettons pas légèrement les nouveautés suspectes par cela même que ce sont des nouveautés, ni les révolutions soudaines qui empêchent tout véritable progrès.

V.

J'ai pu trouver quelques documents à la bibliothèque de la ville, riche dépôt ouvert à tout le monde, et je crois que celui qui entreprendrait des recherches, avec les loisirs, le savoir, l'autorité ou la persuasion nécessaires pour se faire ouvrir toutes les portes, trouverait amplement de quoi satisfaire sa curiosité. Je me bornerai donc à ce que j'ai pu découvrir, grâce à l'obligeance de l'érudit bibliothécaire de la ville et de ses employés.

Voici quels sont les ouvrages qui m'ont servi :

1° Le Missel de Lyon de 1500, sous la prélature de Monseigneur André d'Espinay, et le Missel de Monseigneur de Rochebonne, en 1737. — Ces ouvrages ne donnent que les intonations et ce que chante l'officiant, les préfaces, le *Pater* et le *Libera nos quæsumus*, etc.

2° Un Graduel sans date, in-fol., qui me semble contemporain du Missel de 1500. Il n'est pas complet.

3° Livre de plain-chant par Fornas, curé de Lucenay, Lyon, 1672, et Méthode de plain-chant par Tardif, même date, et le Rituel de Monseigneur Camille de Neufville.

4° Un manuscrit contenant le chant des offices pour les principales fêtes de l'année. Il est de 1715, c'est-à-dire avant les premiers changements faits par Mgr de Rochebonne. Ce manuscrit m'a été donné par M. l'abbé Flachy, aumônier de l'Hôtel-Dieu, prêtre aussi obligeant qu'érudit et curieux de l'antiquité.

INTROÏTS.

Les anciens introïts qui ont été conservés, sauf quelques changements qui n'en altèrent pas la substance sont ceux de la messe de minuit: *Dominus dixit ad me*, de saint Étienne: *Sederunt principes*, des saints Innocents, etc. Celui de la messe du jour de Noël, à peu près semblable à l'ancien pour le texte, en diffère complétement pour le chant; au contraire, celui de la Toussaint, différent pour le texte, se rapproche de l'ancien par le chant, et son intonation est la même.

L'introït de Pâques : *Resurexi et adhuc tecum sum,* a été remplacé par celui-ci : *Christus resurexit a mortuis,* dont le chant est magnifique. Dans celui de la Pentecôte, malgré la différence des paroles on voit que le chant moderne est calqué sur l'ancien, ce qui devient sensible à partir de la seconde mesure, ainsi qu'aux alleluia et au psaume. Dans les anciens introïts on ajoutait un surpsaume aux grandes solennités; c'est-à-dire qu'après le psaume, au lieu de dire le *Gloria,* on reprenait l'introït, puis le deuxième psaume ou surpsaume, le *Gloria* et la seconde et dernière reprise de l'introït. Cet usage est conservé à la primatiale, de répéter l'introït trois fois; seulement il n'y a qu'un psaume qui, à la seconde reprise est remplacé par le *Gloria.* Cette longueur inusitée est nécessaire, non-seulement pour augmenter la gravité de l'office, mais pour donner le temps à l'archevêque qui officie d'arriver avec son cortége nombreux de la sacristie jusqu'à l'autel, en descendant processionnellement la nef méridionale pour remonter par la grande nef.

KYRIE.

1° Le *Kyrie* désigné dans le Graduel du XVI[e] siècle pour les fêtes de la Sainte-Vierge, se retrouve aujourd'hui deux petits solennels presque en entier, noté sur une autre clé.

2° *Kyrie* pour les fêtes *in grossa campana, idest in festis semi duplicibus majoribus.* Ce *Kyrie,* qui paraît assez extraordinaire, a quelque analogie avec celui qui est indiqué dans le Graduel de 1851 pour les dimanches de l'Avent.

3° *Kyrie : In festis semi duplicibus minoribus.* On en retrouve l'idée dans le *Kyrie* moderne pour les semi-doubles hors le temps de Pâques.

4° *Kyrie* avec tropes, *in magnis festivitatibus.* Il a complétement disparu dans le graduel nouveau; mais il y en a d'autres maintenant que l'on ne retrouve pas dans le chant ancien (du moins d'après ce que j'ai pu retrouver jusqu'à ce jour), et qui sont fort beaux et dignes en tous points d'être conservés. Tel est le *Kyrie* des grands solennels, celui des dimanches et des doubles pendant le temps de Pâques et hors le temps de Pâques.

GLORIA.

1° *Gloria* pour le jour de Pâques et les fêtes *in grossa campana,* ne se trouve plus aujourd'hui.

2° *Gloria* pour les fêtes de la Vierge, les doubles de première et deuxième classe (Graduel de 1500, manuscrit de 1715, Missel de 1737). C'est le même, sauf quelques légères différences, que celui qui se chante aujourd'hui aux petits solennels. Dans l'ancien *Gloria* il y a de plus les tropes que voici :

Après ces mots : Fili unigenite Jesu Christe.
TROPE : Spiritus et alme orphanorum paraclite.
Domine Deus, agnus Dei : filius Patris.
TR. : Primogenitus Mariæ Virginis matris.
Suscipe deprecationem nostram.
TR. : Ad Mariæ gloriam.
Tu Solus sanctus.
TR. : Mariam sanctificans.

Tu solus dominus.
Tr. : Mariam gubernans.
Tu solus altissimus.
Tr. : Mariam coronans.

3° *Gloria* pour les doubles mineurs. C'est le même que celui d'aujourd'hui pour les dimanches et les doubles, hors le temps de Pâques.

4° *Gloria* pour les simples et les fériés. Le même aujourd'hui avec quelques différences.

CREDO.

Dans l'ancien chant lyonnais, il n'y en avait qu'un, celui qui sert aujourd'hui pour le dimanche et les fêtes doubles, et qui appartient au chant romain, sous Mgr de Montazet on y ajouta le *Credo* de Dumont pour les fêtes solennelles, ce dont on ne peut que se féliciter.

SANCTUS.

Dans le manuscrit de 1715 il y en a un pour Pâques et la Pentecôte, qui n'existe plus.

Sanctus avec tropes, *in festis solemnibus et de Beata Maria*, 1500, 1715. C'est celui des grands solennels d'aujourd'hui, moins les tropes.

Sanctus pour les semi-doubles mineurs. Dans le manuscrit de 1715, il n'existe plus aujourd'hui.

AGNUS.

1° *Agnus Dei* des grands solennels. Le même aujourd'hui qu'au XVIe siècle.

2° *Agnus Dei* pour les fêtes de la Vierge ; il n'existe plus comme Agnus, mais le motif, qui en est assez remarquable, est devenu le chant du *Sanctus* pour les dimanches hors le temps paschal.

Dans l'*Agnus* des grands solennels il y a un verset qui a été également changé de place dans le Graduel moderne et est devenu le troisième *Agnus* pour les fériés, hors du temps paschal.

PROSES.

Les proses usitées aujourd'hui sont nouvelles pour la plupart, et leur chant est le plus souvent une succession de brèves et de longues analogue à une mesure à 6-8. Ces proses furent, je crois, importées de Paris, ainsi que beaucoup d'hymnes, sous Mgr de Montazet; quelques-unes sont fort belles, entre autres celle de Noël et celle de Pâques : *Immolatur Pascha novum.* Il y en a pourtant d'anciennes, sans compter les proses adoptées par Rome : *Victimæ Paschali laudes, Veni Sancte Spiritus,* le *Dies iræ*, etc.

Il paraîtrait donc que cette partie des offices a été moins immuable que les autres, et même avant 1760 on trouve des changements.

Pour le jour de Noël, l'ancienne prose : *Laudemus excelsa Lyra*, était déjà remplacée, en 1737, par la prose *Lætabundus,* attribuée à saint Bernard, dont le chant a quelque analogie avec celui de la prose de saint Martin qui se dit encore.

Pour le jour de Pâques, la prose d'aujourd'hui : *Immolatus Pascha novum,* avait été substituée à l'ancienne dès 1737.

Pour la Pentecôte, je trouve en 1715 la prose : *Sancti Spiritus adsit nobis gratia,* et dans le missel de 1737, celle *Quis auditur tantus fragor*, dont je n'ai pu retrouver le chant.

Pour l'Assomption, l'ancienne prose : *Aurea virga primæ matris,* est changée, en 1737, pour une autre de laquelle on a tiré en grande partie la prose actuelle.

Pour la fête de saint Laurent (1715), prose calquée sur le chant du *Lauda, Sion.*

Pour l'Épiphanie, au XVIe siècle, la prose *Epiphania Domino canemus gloriosa* ; en 1737, la prose *Prompto gentes animo*, semblable pour le rhythme et le sens des paroles à la prose actuelle : *Ad Jesum accurrite.*

Fête de saint Étienne, prose : *Ecce martyr primitivus*, changée sous Mgr de Montazet.

Prose de sainte Anne (XVIe siècle) : *Mater matris Domini.* L'air de cette prose avec quelque altération dans la valeur des notes, altérations qui se pratiquaient peut-être sans être indiquées, se retrouve dans la prose actuelle de saint Jean l'évangéliste, avec quelques variantes.

ANTIENNES ET PIÈCES DIVERSES.

Il n'y a rien de changé dans le ton des *oremus*, de l'épître, des Évangiles, des préfaces, du *Pater* et du *Libera nos quæsumus*, des psaumes, etc.

Rien de changé dans le graduel du jour de Pâques, mais le verset *Pascha novum* qui en faisait partie est devenu l'offertoire.

Offertoire de la Pentecôte. Le même aujourd'hui avec quelques variantes.

Communion de la Pentecôte devenu l'introït.

Graduel de Noël, le même avec des variantes.

Graduel et *Alleluia* des saints Innocents, non changés.

Dans l'office des Rogations on retrouve aujourd'hui les anciennes antiennes : *Populus Sion ; Confitemini ; iniquitates.*

Les Neumes du premier et du deuxième ton sont à peu près les mêmes; ceux des autres tons offrent plus de différences.

On retrouve dans l'ancien chant le *Salve Regina*, des fêtes solennelles, mais non celui des dimanches ordinaires du cinquième ton, qui me semble plus beau et appartient, je crois, au romain.

Dans le Rituel de Mgr de Neuville, on retrouve entre autres choses, le *Libera me, Domine*, de l'absoute, et le répons des enterrements : *Scio quod Redemptor meus*, notés de la même manière qu'aujourd'hui ; ainsi que l'antienne *Clementimine* qui se chante immédiatement après la bénédiction du Saint-Sacrement.

Le chant de l'*Asperges me* présente peu de différences dans la notation de 1737 à 1851 ; mais on n'a pas, à Lyon, l'usage bizarre de couper chaque mesure par des silences, comme à Paris.

Je borne là mes citations, déjà un peu longues, et je termine par quelques notes sur des particularités liturgiques qui pourront éclairer et donner quelque intérêt à ce que je viens d'exposer.

MOREL DE VOLEINE.

QUESTION DU DIAPASON.

On lit dans *le Moniteur universel* du 20 juillet :

Le ministre d'État vient de prendre l'arrêté suivant :

Considérant que l'élévation toujours croissante du diapason présente des inconvénients dont l'art musical, les compositeurs de musique et les artistes et les fabricants d'instruments ont également à souffrir ;

Considérant que la différence qui existe entre les diapasons des divers pays, des divers établissements musicaux et des diverses maisons de facture est une source constante

d'embarras pour la musique d'ensemble et de difficultés dans les relations commerciales ;

Sur le rapport du secrétaire général,

Art. 1er. Une commission est instituée au ministère d'État à l'effet de rechercher les moyens d'établir en France un diapason musical uniforme, de déterminer un étalon sonore qui puisse servir de type invariable, et d'indiquer les mesures à prendre pour en assurer l'adoption et la conservation.

Art. 2. Cette commission est composée des membres dont les noms suivent :

MM. Pelletier, secrétaire général du ministre d'État, président;

Auber, directeur du Conservatoire impérial de Musique et de Déclamation, membre de l'Institut;

Berlioz, membre de l'Institut;

Despretz, membre de l'Académie des Sciences, professeur de physique à la Faculté des Sciences;

Doucet (Camille), chef de la division des théâtres;

Halévy (F.), membre de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;

Lissajous, professeur de physique au lycée Saint-Louis, membre du conseil de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale;

Mellinet, général de division, chargé de l'organisation des musiques militaires;

Meyerbeer, membre de l'Institut;

Monnais (Edouard), commissaire impérial près les théâtres lyriques et le Conservatoire;

Rossini, membre de l'Institut;

Thomas (Ambroise), membre de l'Institut.

Art. 3. M. Edouard Monnais remplira les fonctions de secrétaire de la commission.

Art. 4. Le secrétaire général est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 17 juillet 1858.

L'Ami de la religion fait, à propos de cet *Arrêté*, les réflexions suivantes :

« Le diapason ne varie pas seulement dans les différentes contrées de France et d'Europe ; la même province, la même ville, le même établissement musical, voient chaque année s'introduire des variations sensibles dans leurs diapasons respectifs. Il est constant que, depuis Louis XIV jusqu'à nos jours, le diapason a subi un mouvement ascensionnel et une diversité de ton dont il devient superflu de signaler les graves inconvénients. Ajoutons, dans l'intérêt de la vérité, que le projet de réforme est dû aux persévérants efforts de M. Lissajous, professeur de physique au lycée Saint-Louis, et auteur de plusieurs travaux et découvertes acoustiques qui lui assurent, malgré son jeune âge, une place distinguée parmi nos savants. Déjà, à l'époque de l'Exposition universelle, il avait publié un remarquable rapport lu à la Société d'encouragement, afin d'appeler l'attention des principaux artistes et facteurs d'Europe sur la nécessité d'une réforme prochaine.

« Cette question intéresse non-seulement l'art profane, mais encore l'art religieux ; elle se rattache directement au chant ecclésiastique, au jeu de l'orgue et par là au culte liturgique. Jusqu'aujourd'hui on a distingué le ton d'orchestre et le ton de chapelle ; mais le second, comme le premier, a subi de nombreuses altérations selon les temps et les lieux. Outre que les diapasons de chapelle ne possèdent dans nos églises aucun caractère d'absolue uniformité, on remarque quelquefois entre eux une différence de plus d'un demi-ton, notable différence qui n'a jamais simultanément existé dans les diapasons d'orchestre.

« On trouverait difficilement quatre orgues de la vieille facture accordées d'après un type fixe et uniforme; car à mesure que le ton d'orchestre a subi une progression ascensionnelle, le ton de chapelle a subi une semblable progression, et cette progression a varié encore avec les localités. Les orgues modernes varient, elles aussi, selon les idées du facteur, les indications des fabriques et les exigences des commissions chargées de la vérification et réception des travaux. Il en est de même du diapason habituel des chœurs qui se rapproche aujourd'hui beaucoup plus du ton d'orchestre que du ton de chapelle. Les altérations qui existent dans l'art profane sont aussi réelles, sinon plus sensibles encore dans l'art religieux. Faut-il ramener le diapason de chapelle à une mesure uniforme et invariable? Sur cette question il ne saurait exister le moindre doute. Mais ne conviendrait-il pas de ramener à la même unité les tons d'orchestre et de chapelle? Tel est le sujet sérieux sur lequel nous appelons l'attention de la commission nommée par le ministre d'État, et des hommes vraiment compétents en musique religieuse. »

L'écrivain du journal religieux posé la vraie question, celle qui intéresse les partisans de l'art sacré, à savoir s'il ne « conviendrait pas de ramener à la même unité les tons d'orchestre et de chapelle, » et c'est dans le sens affirmatif qu'il la résout.

Quant à nous, nous déclarons avoir besoin de réfléchir encore sur ce sujet avant de nous prononcer. Il est plus grave qu'on ne pense. Nous ne parlons ici qu'en notre nom individuel, et ne prétendons nullement engager l'opinion de qui que ce soit de nos collaborateurs. Notre savant ami, M. Niedermeyer, est absent dans ce moment-ci. Son avis pourrait sans doute modifier le nôtre, ainsi que cela est déjà arrivé en d'autres circonstances; mais, en attendant, nous exprimerons nos doutes sur cet important objet, et nous dirons les scrupules qui les ont fait naître.

Que les anciens *tons d'orchestre* et *d'opéra* ne fussent pas d'accord entre eux, que les *tons de chapelle* et *d'orgue* ne le fussent pas non plus, cela paraît certain. Mais il n'est pas moins certain aussi que le *ton de chapelle* ou *d'orgue* était généralement plus bas que le *ton d'orchestre* et *d'opéra*. On peut demander d'où venait cette différence, et si l'on ne doit pas l'attribuer à ce que la musique d'église étant considérée comme plus *grave*, comme étant moins chargée d'ornements et d'agréments que la musique de concert et de théâtre, il n'avait pas paru convenable que cette musique fût exécutée sur un diapason moins élevé? On peut demander si, par cela même, il n'y avait pas séparation réelle entre la musique sacrée et la musique profane, entre ce que nous avons déjà appelé ailleurs la musique spirituelle et la musique temporelle? Or, de quoi sommes-nous menacés aujourd'hui, si ce n'est de la confusion de l'art mondain et de l'art religieux, ou plutôt de l'absorption complète de l'art religieux dans l'art mondain? N'est-il pas vrai que cette confusion, cette absorption, sera consommée par le fait, si l'on établit une même unité pour le ton d'orgue ou de chapelle et pour le ton d'orchestre et d'opéra?

L'écrivain de *l'Ami de la religion* veut bien regretter que celui qui tient ici la plume ne soit pas membre de la commission. Ce regret nous touche et nous honore ; mais la commission n'avait que faire d'un membre qui ne lui apporterait aucune lumière scientifique. Ce que nous dirions dans le sein de la commission, nous pouvons le dire au dehors. La question scientifique subsistant la même, il faut opter entre deux systèmes : 1° le système de l'unité absolue pour l'église et le théâtre, et dès lors il n'y a plus de distinction entre deux genres, entre deux ordres d'idées absolument différents; tout est mêlé et confondu; 2° le système de deux unités, de deux diapasons : l'un pour l'église, l'autre pour le théâtre. De cette manière les choses restent ce qu'elles sont, ou plutôt ce qu'elles devraient être : l'église, l'église, et le théâtre, le théâtre.

Mais, dira-t-on, dans un cas exceptionnel, dans une circonstance semi-religieuse et semi-nationale, où l'église appelle à elle le concours de l'art extérieur, comment ferez-vous? On fera comme on a toujours fait ; les choristes et l'organiste en seront quittes, les premiers pour chanter, les seconds pour transposer un ton plus haut. Serions-nous, par hasard, moins habiles que nos devanciers?

J. d'Ortigue.

La dernière livraison (juillet-août) de *l'Album d'un organiste catholique*, publié par M. R. Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-Dié, contient le texte suivant que nous mettons avec plaisir sous les yeux de nos lecteurs :

L'ORGUE ET L'ORGANISTE.

Le Doyen actuel des Organistes français, M. Boyer, ancien professeur de rhétorique et organiste au Mans, nous a adressé dernièrement une petite notice sur l'Orgue et l'Organiste. Nous croyons être utile et faire plaisir à nos collègues, en leur faisant part des pieux conseils et des belles considérations écrites par ce bon et vénérable vieillard, qui a maintenant quatre-vingt-dix ans.

Voici donc quelques pensées extraites de cet opuscule :

L'orgue est le roi des instruments de musique. Il a été inspiré à l'homme par l'esprit divin pour célébrer les louanges du Très-Haut. Il se compose d'une multitude de tubes sonores, d'où sortent comme les voix célestes des chœurs angéliques qui font entendre de sublimes concerts sous les doigts de l'habile artiste auquel se communique un rayon de la divine intelligence.

L'orgue exerce donc une grande puissance dans le saint lieu, quand le digne usage qu'on en sait faire répond à son importance. Il domine toutes les voix, anime et touche les cœurs dont il élève vers le ciel les religieuses pensées.

L'organiste tient, suivant nous, le premier rang dans l'église après les ministres de l'autel. Sa qualité essentielle est d'être bien pénétré de la dignité des fonctions qu'il remplit, afin que tout ce qu'il fait entendre soit en parfaite harmonie avec l'office divin, auquel il ajoute un ornement qui contribue à augmenter la piété dans les cœurs, à rendre agréables à Dieu leurs vœux et leurs prières.

L'organiste doit donc élever ses pensées aux célestes concerts; il y puisera des idées douces, graves, joyeuses, suivant que le demandent les diverses parties de l'office divin. Jamais il ne perdra de vue qu'il est destiné à l'embellir, et que son âme en doit toujours être occupée.

Sa principale affaire est que son plain-chant soit bien accompagné. L'harmonie ancienne, qui procède par accords *consonnants*, est la plus convenable pour accompagner les chants graves de l'église; elle frappe les oreilles par sa noble et calme simplicité, et remplit les âmes d'un sentiment religieux qui respire la paix du ciel.

Un organiste est un personnage en évidence dans le lieu saint. Il doit donc observer une grande décence, non-seulement dans l'exercice de ses fonctions, qui ont quelque chose de sacré, mais encore dans toute sa conduite, qui sera un exemple de bonnes mœurs. Par là, il méritera la considération dont il doit être jaloux pour obtenir la confiance des parents qui pourraient lui confier l'éducation musicale de leurs enfants.

L'organiste, homme religieux, ne reproduit sur son instrument aucune espèce de musique profane (*airs de danse, airs d'opéra*), ni les airs qui rappellent des paroles lascives; mais il enrichira son répertoire des productions des grands organistes de tous les temps et de tous les pays.

Il aura le noble orgueil d'y joindre des morceaux de sa composition, inspirés par l'imitation des bons modèles; il en enrichira sa mémoire, qui sera toujours prête à lui fournir les pièces dont il aura besoin. Il est bon aussi que l'organiste devienne *improvisateur* : ce talent, sans être absolument nécessaire, est parfois bien utile. Qu'il n'oublie pas que, pour réussir dans l'improvisation religieuse, il faut avoir du cœur, et un cœur plein de l'amour de Dieu, qui est la source de tout bien et des pieuses inspirations du génie. C'est là que le compositeur et l'improvisateur trouvent la source inépuisable du beau, du sublime de leur art. Hors de là, il n'y a qu'aridité et prestigieuse apparence, qui éblouit pendant quelques instants, mais dont le charme s'évanouit bientôt.

Méditons, chers confrères, ces religieux conseils, et faisons-en notre profit en les mettant en pratique.

Comme M. Boyer, nous pensons qu'un véritable organiste doit s'efforcer d'augmenter tous les jours son talent par l'étude des œuvres des grands maîtres; mais, qu'avant tout, il doit se montrer chrétien pieux, et consacrer son talent à la plus grande gloire de Dieu.

COMPOSITION DU NOUVEL ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT-LOUIS-D'ANTIN.

de MM. Aristide Cavaillé-Coll et Cᵉ.

—

1ᵉʳ *Clavier, grand orgue de* UT *à* FA, 54 *notes.*

Jeux de fonds.		*Jeux de combinaison.*	
1° Montre	de 16 pieds.	9° Octave	de 4 pieds.
2° Montre	de 8 id.	10° Doublette	de 2 id.
3° Bourdon	de 16 id.	11° Plein-jeu harmonique.	
4° Bourdon	de 8 id.	12° Bombarde	de 16 id.
5° Flûte harmonique	de 8 id.	13° Trompette	de 8 id.
6° Salcional	de 8 id.	14° Clairon	de 4 id.
7° Viole de Gambe	de 8 id.		
8° Prestant	de 4 id.		

2ᵉ *Clavier, récit expressif, de* UT *à* FA, 54 *notes.*

Jeux de fonds.		*Jeux de combinaison.*	
1° Flûte harmonique	de 8 pieds.	5° Flûte douce	de 4 pieds.
2° Flûte octaviante	de 4 id.	6° Trompette	de 8 id.
3° Gambe	de 8 id.	7° Basson et hautbois	de 8 id.
4° Bourdon	de 8 id.	8° Voix humaine	de 8 id.

Clavier de pédales, de UT *à* RÉ, 27 *notes.*

Jeux de fonds.		*Jeux de combinaison*	
1° Flûte ouverte	de 16 pieds.	3° Bombarde	de 16 pieds.
2° Flûte id.	de 8 id.	4° Trompette	de 8 id.

Pédales de combinaison.

Cet orgue possède dix nouvelles pédales de combinaisons qui créent de nombreuses ressources à l'organiste. Ces pédales sont situées au-dessus du pédalier, dans l'ordre suivant :

Une 1ʳᵉ pédale fait agir la boîte expressive des jeux de récit.

Une 2ᵉ fait agir le trémolo correspondant aux jeux de voix humaine et du récit.

Une 3ᵉ pédale réunit les deux claviers.

Une 4ᵉ sert à appeler les jeux de combinaison du récit.

Une 5ᵉ sert à appeler les jeux de combinaison du grand orgue.

Une 6ᵉ sert à accoupler l'octave grave des claviers à mains et à doubler, quant aux effets, le nombre et la puissance des jeux de l'orgue.

Une 7ᵉ pédale sert à appeler les jeux d'anches du pédalier.

Une 8ᵉ sert à réunir le pédalier aux basses du clavier du grand orgue.

Une 9ᵉ sert à réunir le pédalier aux basses du clavier de récit.

Une 10ᵉ pédale enfin sert à produire à volonté les effets d'orage.

Cet orgue possède 26 jeux, distribués sur deux claviers à mains et un pédalier complets, 10 pédales de combinaison et 1,494 tuyaux en totalité.

La partie mécanique de cet instrument réunit tous les perfectionnements de l'art moderne, et malgré ses moyennes proportions l'instrument a une puissance de sonorité et une variété de timbres qu'on ne rencontre pas toujours dans des orgues plus considérables.

La commission chargée par la fabrique de la réception des travaux se composait de savants et d'artistes dont les noms suivent :

MM. Baltard, architecte.
Caignard de la Tour.
Cavallo.
Félix Clément
Adrien de Lafage.
Lissajous.
L. Niedermeyer.
J. d'Ortigue.

M. A. de Lafage, chargé par la commission de rédiger le rapport sur l'orgue nouveau, l'a terminé en ces termes :

« En se résumant, le jury a pensé que le nouvel orgue soumis à son examen remplissait toutes les conditions voulues quant à l'effet harmonique ; que sa construction était parfaitement entendue et qu'il ne lui manquait aucun des perfectionnements de l'art moderne, dont une si grande partie appartient à l'habile facteur choisi pour construire l'orgue de Saint-Louis d'Antin. Il pense que cette paroisse possède actuellement l'un des meilleures orgues de la capitale, aussi complet que possible, répondant à tous les besoins, tant comme orgue d'accompagnement que comme orgue d'exécution......

« M. le curé et MM. les membres de la fabrique se féliciteront d'avoir dans leur église un orgue marchant de pair avec les meilleurs que l'on connaisse. En même temps les membres du jury féliciteront M. Aristide Cavaillé d'avoir, dans ce nouveau produit de son admirable industrie, justifié l'opinion publique, qui lui assigne le premier rang parmi les organiers de notre époque. »

S'il nous était permis d'ajouter quelques mots à ce résumé, qui exprime si bien l'opinion de la commission, nous dirions que MM. Cavaillé ont sans doute exécuté des travaux plus considérables que cet orgue de Saint-Louis d'Antin, mais qu'il n'est peut-être jamais sorti de leurs ateliers un instrument plus remarquable quant à la qualité des jeux et à la perfection du mécanisme. Tel qu'il est pourtant, sa puissance est trop grande pour le vaisseau de cette église ; mais il attend, dit-on, la construction de la nouvelle paroisse destinée à réunir les paroisses de Saint-Louis d'Antin, de Saint-André et de la Trinité, qui s'élèvera sur les terrains de la rue Saint-Lazare, entre les rues Caumartin et du Mont-Blanc. D'ici là, le nouvel instrument n'en fera pas moins beaucoup d'honneur à l'église dans laquelle il est monté; seulement l'organiste devra se montrer sobre des effets de bombarde et de grand jeu. Il est juste de dire aussi que le devis de cet orgue est tout entier de la composition de M. Niedermeyer : *suum cuique*. J. D'O......

On lit dans le *Journal de Rouen* : « La restauration du grand orgue de la cathédrale est, ainsi que nous l'avons annoncé, en pleine activité, et doit être terminée au mois de décembre prochain. D'après une décision que le ministère vient de prendre récemment, sur la demande de Mgr l'archevêque, ce travail a reçu un important développement. La *montre*, qui devait être conservée, va être renouvelée entièrement, et déjà les tuyaux et les boiseries sont démontés. Grâce à cette dernière amélioration, la restauration sera complète ; l'orgue de notre magnifique métropole pourra être considéré comme neuf, et sera certainement un des plus beaux buffets de France. Si la pieuse libéralité de M. Blanquart de Bailleul, qui, comme on le sait, a fait don d'une somme de 10,000 fr. pour concourir de ses deniers aux frais de cette œuvre d'art religieux ; si la sollicitude éclairée de notre nouveau prélat, M. de Bonnechose ; si la bienveillante et active protection du Gouvernement assurent l'accomplissement de ce grand ouvrage, il faut dire aussi que le talent de MM. Merklin et Schutze, qui en sont chargés, est une sûre garantie des plus brillants résultats. En effet, à cette époque, où l'art de la facture des grandes orgues est poussé à un si haut degré de perfection ; lorsque les facteurs font tant d'efforts pour élever la qualité de leurs instruments à la hauteur du progrès que fait chaque jour en France l'exécution de la musique religieuse, la maison Merklin et Schutze se distingue par la tendance vraiment artistique et par l'incontestable excellence de ses produits. La vaste organisation industrielle et commerciale que MM. Merklin et Schutze ont su donner à leur établissement, leur permet d'entreprendre un grand nombre de travaux, et leur rare habileté à les diriger les met à même de faire sortir chaque année quelques nouveaux chefs-d'œuvre de leurs ateliers de Paris et de Bruxelles. Ainsi, dans ce moment, outre la restauration du grand orgue de notre cathédrale, ils terminent celle de l'orgue de Saint-Ouen, et commencent la construction d'un orgue entièrement neuf, pour notre jolie église de Saint-Vincent. MM. Merklin et Schutze viennent encore, et en même temps, d'achever le grand orgue de la basilique de Saint-Servin, à Toulouse, et de construire celui de la cathédrale de Viviers, par ordre du Gouvernement, ainsi que celui de l'église de Brienne-Napoléon, en exécution des dernières volontés de l'empereur Napoléon Ier. La réparation complète de l'orgue de Saint-Ouen est presque terminée. Le public rouennais sera appelé prochainement à assister à l'inauguration de ce nouveau buffet, restauré avec le plus grand soin et dans les conditions progressives de la facture moderne. On annonce, pour cette cérémonie, le concours de deux organistes distingués de Paris. — Amédée Méreaux.

Les journaux ont publié la nouvelle suivante :

« Le clocher de l'église de Bon-Secours, à Rouen, va recevoir un brillant carillon dans le genre de ceux de Bruges, d'Anvers et de Malines, avec les perfectionnements que le temps et de nouvelles combinaisons apportent nécessairement dans ces sortes de choses. Ce carillon sera composé de vingt-six cloches ou timbres accordés avec toute la perfection possible. Il sera mis en mouvement par un mécanisme correspondant à l'horloge, et jouera un air à chaque heure du jour et de la nuit.

« Pour éviter la monotonie qu'aurait amenée la répétition constante des airs, même les mieux choisis, on a eu soin, dit le *Journal de Rouen*, de les multiplier assez pour que chacune des grandes époques de l'année fût marquée par les airs qui lui sont propres. Ainsi il y aura des airs particuliers pour le temps de l'Avent, pour celui du Carême; des airs pour les fêtes de Noël, Pâques, la Pentecôte, l'Ascension, le Saint-Sacrement, l'Assomption, la Toussaint et leurs octaves ; enfin les jours ordinaires seront marqués par le chant de l'*Inviolata*. Ce même *Inviolata* sera répété en tout temps à l'intérieur de l'église, à chaque heure du jour et de la nuit, par une douce musique.

« Enfin, pour compléter le jeu du carillon, on doit y adapter un clavier à touches, au moyen duquel on jouera, quand on le voudra, tous les airs possibles. De là une grande facilité pour augmenter la solennité des fêtes, en les annonçant dès la veille et le lendemain à l'aube du jour. L'horloge qui donnera le mouvement à ce carillon existe déjà dans l'intérieur du clocher.

« Cette horloge sera complétée par l'adjonction d'une chambre astronomique et chronométrique dans laquelle, à l'abri d'une voûte étoilée, on apercevra, sous la forme d'une boule mi-partie argentée, mi-partie bleu de ciel, tous les aspects de la lune dans ses phases diverses. Le mécanisme indiquera les jours de chaque semaine et le quantième du mois. Il communiquera aussi le mouvement à vingt cadrans en albâtre de vingt centimètres de diamètre qui indiqueront l'heure précise, en rapport avec l'heure de Paris, au méridien des villes principales des cinq parties du monde : Paris, Lyon, Strasbourg, Rome, Jérusalem, Sébastopol, Constantinople, Alger, Sydney, Philadelphie, San-Francisco, New-York, Canton, Saint-Pétersbourg, le Caire, Vienne, Valparaiso, Dublin, Cadix et Moscou. »

Bien que *la Maîtrise* ne rende pas compte des concours du Conservatoire, nous nous faisons un plaisir de mentionner les noms des lauréats des classes d'orgue et de contrepoint et fugue.

Orgue (M. Benoist, professeur). — 1er prix : M. Deslandes. — 2e prix : M. Dubois. — 1er accessit : M. Fissot. — 2e accessit : M. Paladhile. — 3e accessit : M. Pillart-Verneuil.

Contre-point et fugue. — 1er prix : M. Deslandes, élève de M. Le Borne. — 2e prix : M. Danhausser, élève M. Halévy. — 1er accessit : M. Fissot, élève de M. Ambroise Thomas. — 2e accessit : M. Chauvet, élève de M. Ambroise Thomas. — 3e accessit : M. Salomé, élève de M. Ambroise Thomas.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

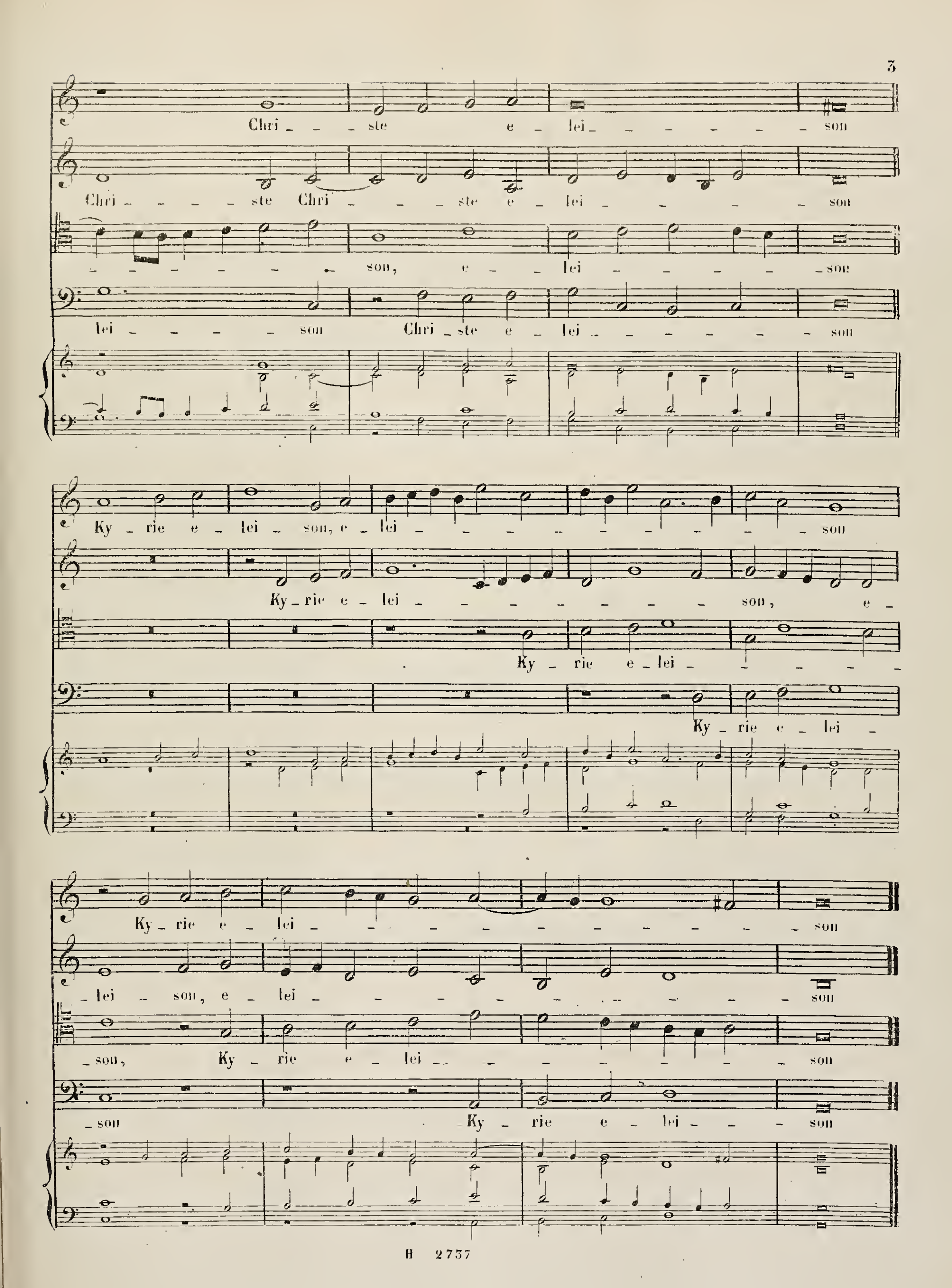
MESSE BRÈVE

À QUATRE VOIX. ORLANDO LASSO.

KYRIE.






Chri _ _ _ ste e _ lei _ _ _ _ _ _ _ son
Chri _ _ _ _ ste Chri _ _ _ ste e _ lei _ _ _ _ son
_ _ _ _ _ _ son, e _ _ lei _ _ _ _ _ son
lei _ _ _ _ son Chri _ ste e _ lei _ _ _ _ _ _ _ son
Ky _ rie e _ lei _ son, e _ lei _ _ _ _ _ _ _ _ son
Ky _ rie e _ lei _ _ _ _ _ _ _ son, e _
Ky _ rie e _ lei _ _ _ _
Ky _ rie e _ lei _
Ky _ rie e _ lei _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ son
_ lei _ son, e _ lei _ _ _ _ _ _ _ _ son
_ son, Ky _ rie e _ lei _ _ _ _ _ _ _ son
_ son Ky _ rie e _ lei _ _ _ son


AVE VERUM
à
trois voix
PAR
A. PLACET
Prix: 5f.
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne bureaux de la MAITRISE.

AVE VERUM.

À 3 VOIX. A. PLACET.






sf
cor _ pus a _ ve ve _ rum Cor _ pus a _ ve a _ ve ve _ rum
cor _ pus ve _ rum Cor _ pus a _ ve a _ ve ve _ rum
Dolce.
a _ _ ve a _ ve ve _ rum Cor _ pus a _ ve a _ ve ve _ rum
Cor_pus na _ tum de Ma _ ri _ a Vir _ gi _ ne
Cor_pus na _ tum de Ma _ ri _ a Vir _ gi _ ne
Cor_pus na _ tum de Ma _ ri _ a Vir _ gi _ ne
p
Ve _ _ _rè pas sumve_ _rè
Ve_
Ve_ _ _rè pas_ _sum ve_ _rè pas_sum ve_ _rè


4
pas _ sum Ve _ _ rè pas_sum, im _ mo_la _ tum im _ mo _
_ rè pas _ sum Ve _ _ rê pas_sum, im _ mo_la _ tum im _ mo _
pas _ sum Ve _ _ rè ve _ _ rè pas_sum, im _ mo_la _ tum im _ mo _
sf
sf>
_ la_tum in cru_ce pro ho _ mi_ne;
Espressivo.
_ la_tum in cru_ce pro ho _ mi_ne; Cu _ _ jus la _ tus
_ la_tum in cru_ce pro ho _ mi_ne;
pp
per _ _ fo _ ra _ tum un_ _ dà flu _ xit et
Cresc.
H. 2206.


Dolce.
Cu - jus la - tus
Dim.
san - gui - ne
Dolce.
Cu - jus la - tus
Dolce.
Cu - jus la - tus
sf
pp
per - fo - ra - tum un da flu - xit et
Cresc.
per - fo - ra - tum un da flu - xit et
Cresc.
per - fo - ra - tum un da flu - xit et
Cresc.
Cresc.
Dolce.
san - gui - ne cum san - gui - ne
Dolce.
san - gui - ne cum san - gui - ne
Espressivo.
Dolce.
san - gui - ne cum san - gui - ne
Es - to
sf



no - bis præ - - gus - ta - tum mor - tis
in ex - a - - mi - ne
Dolce.
Es - - to
Dolce.
Es - - to
Dolce.
Es - - to
sf
p
no - bis præ - gus - ta - tum mor - tis
no - bis præ - gus - ta - tum mor - tis
no - bis præ - gus - ta - tum mor - tis



in ex - a - - mi - ne.

Dolce.

in ex - a - - mi - ne. O

in ex - a - - mi - ne.

fz

O Je - - su dul - cis Je - su

p

Je - - su dul - cis Je - su dul - cis Je - su

O

dul - cis Je - su dul - cis O Je - su pi - e O Je - su

Cresc.

dul - cis Je - su dul - cis O Je - su pi - e O Je - su

Cresc.

Je - - su dul - cis Je - su dul - cis O Je - su pi - e O Je - su

Cresc.

Cresc.


Dolce.
pi _ e O Je _ su Fi _ li Ma _ ri _ æ
Dolce.
pi _ e O Je _ su Fi _ li Ma _ ri _ æ O
pi _ e O Je _ su Fi _ li Ma_ri_æ O Je _ _ _ su dul _ cis Je _ su
p
Dolce.
O Je _ _ su dul _ cis Je _ su
Je_ _ _ su dul _ cis Je _ su dul_cis Je _ su
dul _ cis Je _ su dul _ cis Je _ su
Cresc.
Dolce.
dul _ cis O Je _ su pi _ e O Je _ su pi _ e O Je _ su Fi _ li Ma _ ri _
Cresc.
Dolce.
dul _ cis O Je _ su pi _ e O Je _ su pi _ e O Je _ su Fi _ li Ma _ ri _
Cresc.
Dolce.
dul _ cis O Je _ su pi _ e O Je _ su pi _ e O Je _ su Fi _ li Ma _ ri _
Cresc.
Dolce.



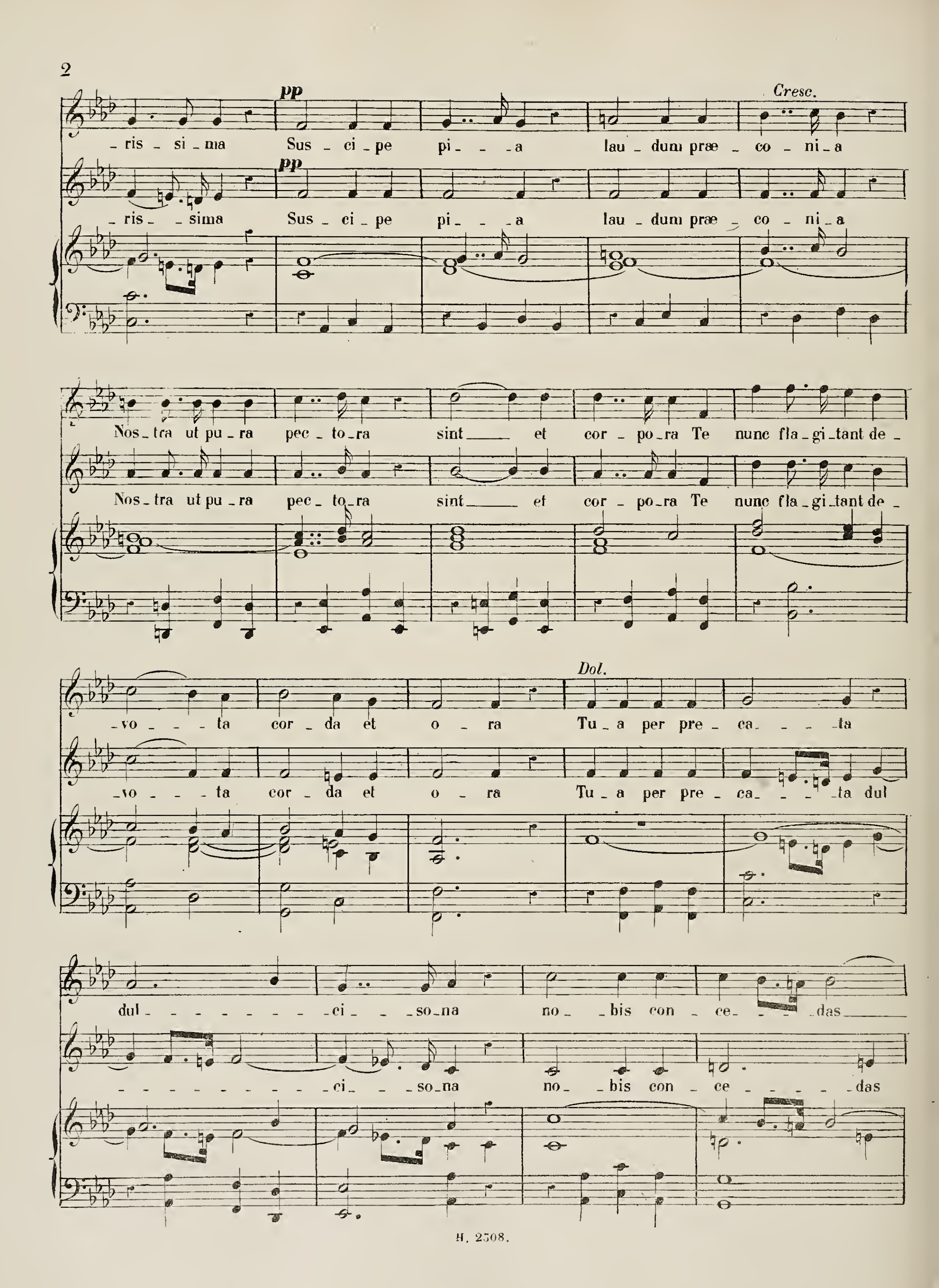
- æ! tu no - bis mi - se - re - - re.
- æ! tu no - bis mi - se - re - - re.
- æ! tu no - bis mi - se - re - - re.
Dolce.
A - - men, a - - men, a - men.
A - - men, a - - men, a - men.
A - - men tu no-bis mi-se - re - - - re a - men.

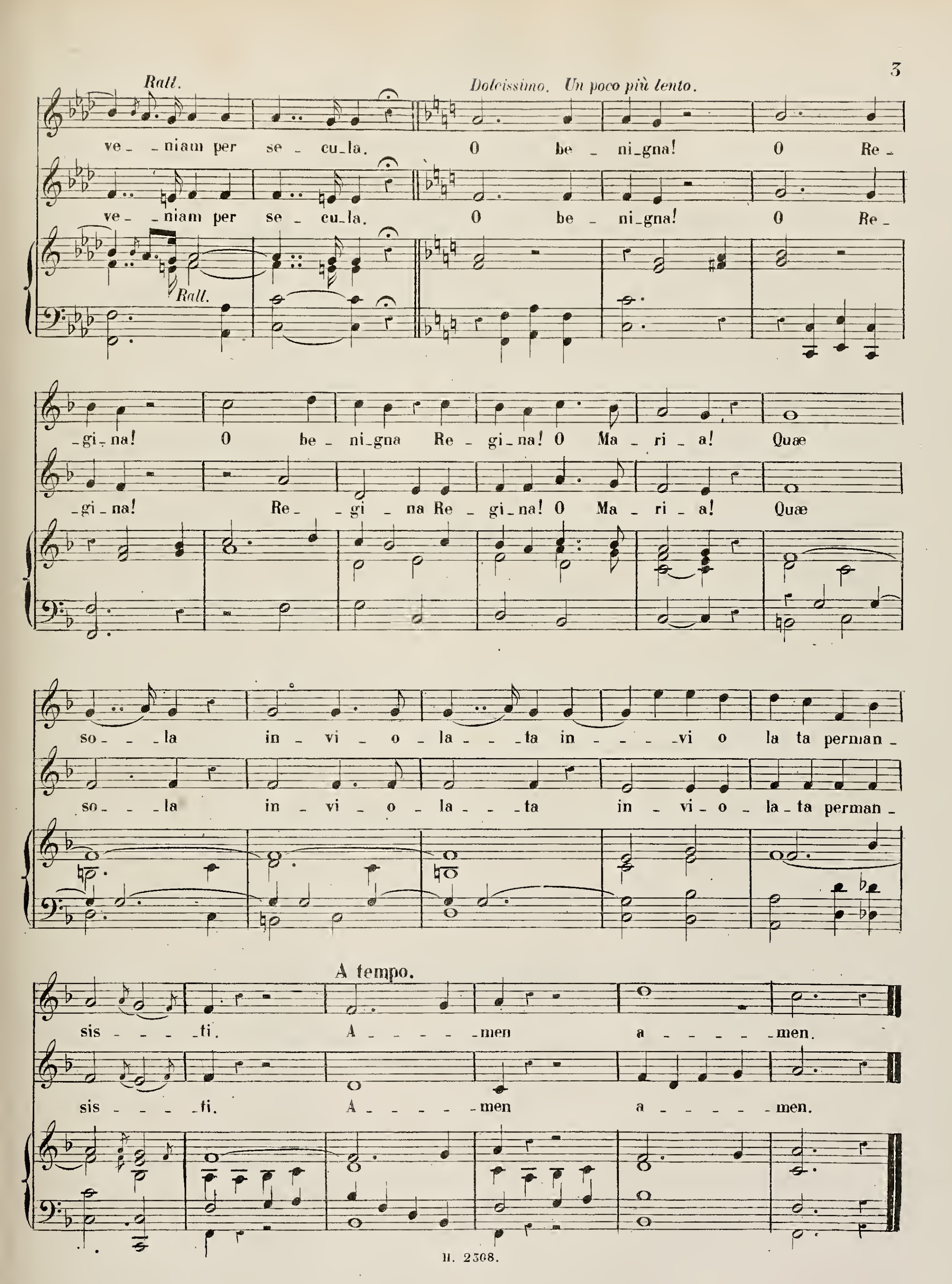

INVIOLATA
POUR SOPRANO SOLO
ET
ALTO SOLO
PAR
NIEDERMEYER
Prix: 3f.
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

INVIOLATA.

À DEUX VOIX. Lˢ. NIEDERMEYER.




pp
Cresc.
_ris _ si _ ma Sus _ ci _ pe pi _ _ _ a lau _ dum præ _ co _ ni _ a
pp
_ ris _ _ sima Sus _ ci _ pe pi _ _ _ a lau _ dum præ _ co _ ni _ a
Nos _ tra ut pu _ ra pec _ to _ ra sint et cor _ po _ ra Te nunc fla _ gi _ tant de _
Nos _ tra ut pu _ ra pec _ to _ ra sint et cor _ po _ ra Te nunc fla _ gi _ tant de _
Dol.
_ vo _ _ _ ta cor _ da et o _ ra Tu _ a per pre _ ca _ _ _ ta
_ vo _ _ _ ta cor _ da et o _ ra Tu _ a per pre _ ca _ _ _ ta dul
dul _ _ _ _ _ _ _ _ _ ci _ _ so _ na no _ _ bis con _ ce _ _ _ das
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ci _ _ so _ na no _ _ bis con _ ce _ _ _ _ das


Rall.
Dolcissimo. Un poco più lento.
ve_niam per se_cu_la. O be_ni_gna! O Re_
ve_niam per se_cu_la. O be_ni_gna! O Re_
Rall.
_gi_na! O be_ni_gna Re_gi_na! O Ma_ri_a! Quæ
_gi_na! Re_gi_na Re_gi_na! O Ma_ri_a! Quæ
so_la in_vi_o_la_ta in_vi o la ta perman_
so_la in_vi_o_la_ta in_vi_o_la_ta perman_
A tempo.
sis_ti. A_men a_men.
sis_ti. A_men a_men.


COMMUNION
POUR
ORGUE
PAR
CH. COLLIN
Prix: 3f.
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER, Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE, Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

COMMUNION

POUR ORGUE.

CH. COLLIN.

Jeux de fonds de 8 ___ Pédales Flûtes de 16 et de 8.



Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne. H. 2765. Imp. Thierry, 1, cité Bergère.

f

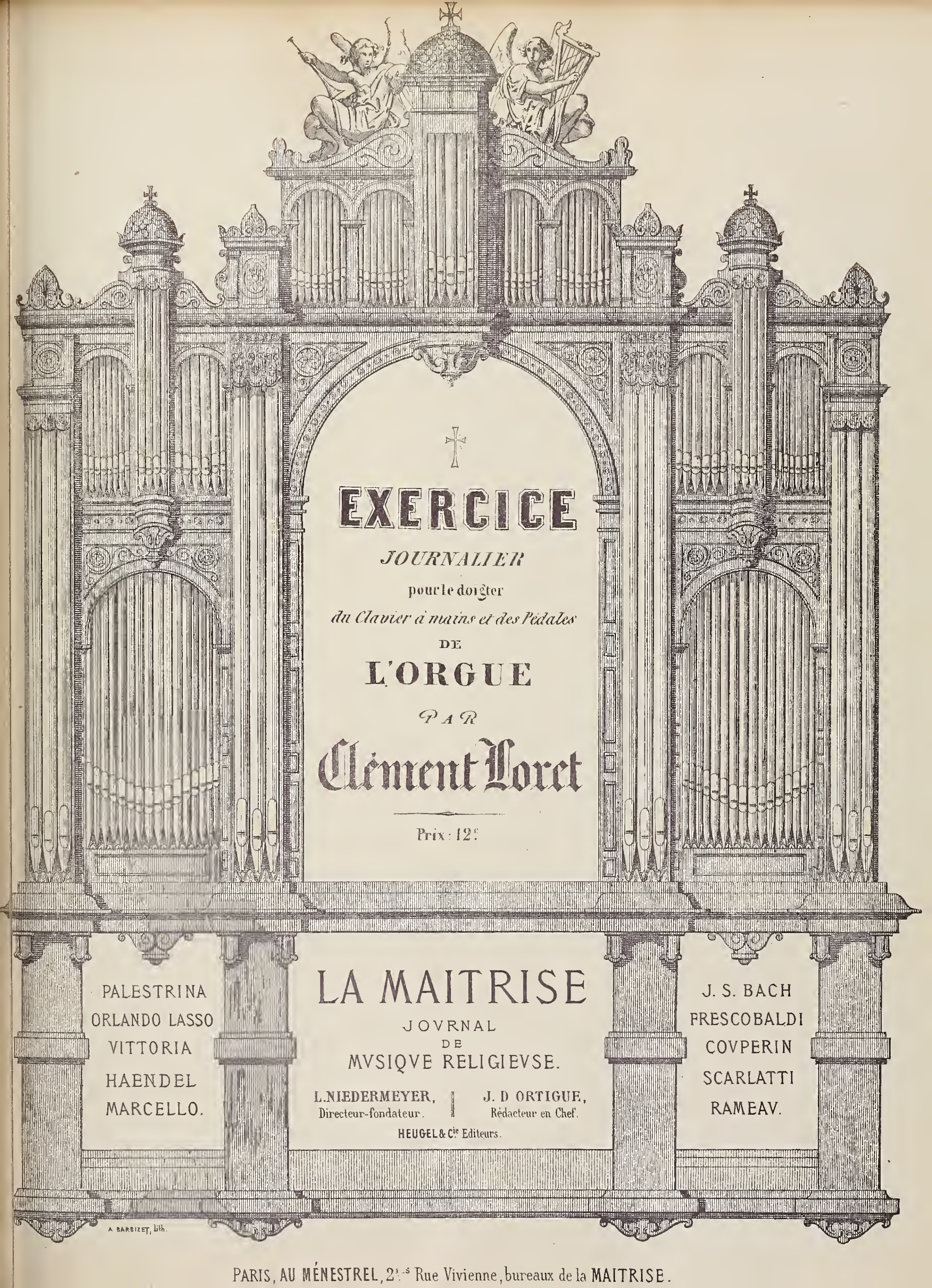
Rit.

p

Rit.



f
p
f
p
f
Rall.
Lento.


EXERCICE
JOURNALIER
pour le doigter
du Clavier à mains et des Pédales
DE
L'ORGUE
PAR
Clément Loret
Prix : 12f
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D'ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

EXERCICE JOURNALIER

POUR LE DOIGTER DU CLAVIER A MAINS ET DES PÉDALES DE L'ORGUE,

PAR

CLÉMENT LORET,

ORGANISTE A SAINT-LOUIS-D'ANTIN ET PROFESSEUR A L'ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE PARIS.

AVANT-PROPOS.

Il ne suffit pas, comme on le pense trop généralement, de savoir jouer du piano pour être organiste. Dans les meilleurs pianos, le son ne résonne que faiblement, et ne tarde pas à s'éteindre : dans l'orgue, au contraire, tant que le doigt reste sur la touche, le son se prolonge avec toute sa plénitude. De là, pour l'organiste, la nécessité de tenir rigoureusement, dans les diverses parties, chaque note pendant toute sa valeur; car, dans le style lié, — le véritable style de l'instrument, et qui, à de courtes et rares exceptions près, est le seul employé, — la moindre interruption dans les sons produit le plus mauvais effet; nous ne voulons point dire que la sécheresse inhérente au piano dispense les pianistes d'acquérir un jeu lié; bien au contraire. Mais, toujours est-il que le défaut de liaison est infiniment moins sensible sur cet instrument que sur l'orgue, où l'obligation d'avoir un jeu lié est absolue; aussi l'orgue exige-t-il un doigter tout particulier.

Pour acquérir, sur la pédale, une rapidité d'exécution suffisante, et, en même temps, un jeu lié, il est nécessaire aussi d'employer une espèce de doigter, qui s'obtient par des changements de pieds, par l'emploi alternatif du talon et de la pointe, et par des glissements des touches supérieures aux touches inférieures. Aucune méthode, croyons-nous, n'a encore donné des règles et des exercices complets du doigter, tant du clavier à mains que de celui à pédales. Aussi avons-nous cru faire une chose utile et agréable aux abonnés de *la Maîtrise* en demandant à M. Loret, Organiste de Saint-Louis-d'Antin, et Professeur d'Orgue à l'École de musique religieuse de Paris, un travail sur ce sujet. Personne ne pouvait mieux l'accomplir que ce jeune et habile artiste, qui a obtenu le premier prix d'orgue dans la classe si renommée de M. Lemmens, au Conservatoire royal de Bruxelles.

L. NIEDERMEYER.

PREMIÈRE PARTIE.

Les quatre premiers de ces exercices servent à habituer l'élève à toutes les substitutions de doigts. On entend par substitution le remplacement d'un doigt par un autre, sur une même touche, sans qu'il y ait interruption dans le son. Il faut, pour cela, bien appuyer sur la touche, afin qu'elle ne se relève pas au moment où s'opère la substitution. On devra étudier d'abord ces exercices lentement et d'une seule main.

Les exercices V, VI, VII, sont des gammes par tierces, qui ne seraient pas assez liées si on employait le doigter ordinaire du piano. Il y a trois manières de faire ces gammes.

L'exercice X apprend à bien lier les sixtes.

L'exercice XIII est la gamme par sixtes.

Dans l'exercice XIV, on doit lier de la même main trois parties. Le *do* et le *mi* sont tenus pendant toute la durée de la mesure, tandis que le *sol* et le *la* n'ont chacun qu'une valeur de deux temps; mais le *la* étant syncopé dans la mesure suivante, il faut avoir soin de le tenir pendant que le premier et le troisième doigt quittent les notes *do* et *mi*, et que le second et le quatrième doigt prennent *ré* et *fa*. Ici s'opère la substitution du premier et du troisième doigt au second et au quatrième. Cette substitution doit avoir lieu avant de prendre le *sol*, puisqu'on a besoin du quatrième doigt, qui est sur le *fa*, pour le mettre sur le *sol*. Il faut, de même, remplacer sur le *sol*, le quatrième doigt par le cinquième, avant de substituer le deuxième et le quatrième au premier et au troisième. Toutes ces substitutions devront être faites dans l'ordre indiqué.

Dans les exercices XV et XVI, on a trois et quatre doigts à substituer à la fois.

L'exercice XVII sert à remplacer, sur les mêmes touches, une main par une autre.

Dans l'exercice XVIII, il faut substituer le pouce de la main droite au pouce de la main gauche.

L'exercice XIX apprend à passer le quatrième doigt par dessus le cinquième, en montant, et le second par dessus le pouce, en descendant.

L'exercice XX se fait seulement de la main droite.

Dans certains passages de la musique d'orgue, il faut savoir lier deux notes voisines avec un seul doigt, en glissant de l'une à l'autre sans cesser d'appuyer sur les touches (ex. XXI et XXII).

Dans l'exercice XXIII, il faut glisser les doigts de cette manière sur plusieurs touches à la fois.

L'exercice XXIV se fait en plaçant la première phalange du pouce sur le *do* et la seconde sur le *ré*, et ainsi de suite. Nous entendons par seconde phalange, celle qui forme l'extrémité du doigt, et par première, celle qui est la plus rapprochée de la main. Il faut tenir la seconde phalange levée, afin de pouvoir la placer sur le *ré*, et bien lier ces deux notes. On mettra ensuite la première phalange sur le *mi*, et ainsi de suite.

Dans l'exercice XXIV *bis*, il faut substituer la première phalange à la seconde.

Les exercices XXIV et XXV servent de préparation à l'exercice XXVI, et l'exercice XXIV *bis* à l'exercice XXVII.

Dans la musique d'orgue à quatre parties, il faut, en général, jouer deux parties de chaque main : lorsqu'un intervalle est trop grand pour que cela soit possible, une des deux mains doit faire trois parties (voir l'exercice XXVIII).

Dans cet exercice, chaque main fait deux parties pendant la première moitié de la mesure; mais à la seconde, la main droite en fait trois, et la main gauche une. Il faut donc avoir soin de lever le doigt de la main gauche qui est sur le *sol*, en montant quand la main droite prend le *mi* : de même, dans la mesure suivante, le doigt de la main droite qui est sur le *ré*, devra être levé au moment où la main gauche reprend le *sol*.

Les exercices XXII, XXIX, XXX devront être étudiés avec soin, de manière à ce que les notes qui sont faites successivement par la main droite et la main gauche soient tenues pendant toute leur valeur, et bien liées les unes aux autres.

Les chiffres placés au-dessus de la portée, indiquent le doigter de la main droite; ceux qui sont placés au-dessous, celui de la main gauche. Ainsi, lorsqu'il n'y a qu'un chiffre placé au-dessus de la portée de la main gauche, cette main n'a qu'une note à faire; et si le morceau est à quatre parties, la main droite fera trois notes, et trois chiffres seront placés au-dessus de sa portée.

Typ. Charles de Mourgues frères, succrs de Vinchon, rue J.-J. Rousseau, 8. — 3823.

EXERCICE JOURNALIER

POUR LE DOIGTER

DU CLAVIER à mains et des **PÉDALES**.

de

L'ORGUE.

Par

CLÉMENT LORET,

Professeur à l'école de musique religieuse de Paris et Organiste à S.t Louis d'Antin.

PREMIÈRE PARTIE.

EXERCICES POUR LES MAINS.




Ex. 6.
Ex. 7.
Ex. 8.


Ex. 9.
Ex. 10.
Ex. 11.
Ex. 12.
Ex. 13.
Ex. 14.

Ex. 15.

Ex. 16.

Ex. 17.

Ex. 18.

Ex. 19.



(*) Ces doigtés servent pour les deux mains.


Ex. 26.
(Chaque main séparément.)
Ex. 27.
Ex. 28.
Ex. 29
Ex. 30



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

PRIÈRE.

POUR ORGUE.

Ls. NIEDERMEYER.

Tous les fonds au 2me CLAVIER. Gambe, salicional et bourdon de 8 pieds au RÉCIT. Flûtes et bourdons de 8 et de 16 pieds à la PÉD.




Récit.
2me Cl.
Ped.
Récit.


2me Cl.
Recit.
2me Cl.

2e Année. — N° 6. 15 Septembre 1858.

LA MAITRISE

JOURNAL DE

MUSIQUE RELIGIEUSE.

L. NIEDERMEYER
Directeur-fondateur.

J. D'ORTIGUE
Rédacteur en chef.

.... Ut non esset dispar ordo psallendi,
quibus erat compar ardor credendi.
CONTR. SYNOD. GRÆC.

Un numéro par mois, — paraissant du 10 au 15, — contenant une feuille de texte et six morceaux de CHANT et d'ORGUE, dus aux maîtres contemporains, ou empruntés aux chefs-d'œuvre classiques, reproduits avec la plus grande correction et accompagnés de notices et notes sur leur origine et leur exécution.

HEUGEL et Ce, éditeurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

1° **ABONNEMENT COMPLET, Texte, Orgue et Chant réunis**, un an, 12 livraisons, renfermant 72 morceaux : messes, motets, psaumes, etc., offertoires, antiennes, communions, etc. — Paris : 30 fr. — Province : 36 fr. — Étranger : 42 fr.

2° **Chant** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

3° **Orgue** (avec texte), 12 livraisons, renfermant 36 morceaux. — Paris : 18 fr. — Province : 21 fr. — Étranger : 25 fr.

Texte seul. — Paris et Province : 6 fr. — Étranger : 8 fr.

Adresser franco un bon sur la poste à **MM. HEUGEL et Ce**, éditeurs du **Ménestrel**, Aux bureaux de **la Maîtrise**, 2 bis, rue Vivienne.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue Jean-Jacques Rousseau, 8. — 5053.

SOMMAIRE DU N° 6.

HISTOIRE DE L'ORGUE.

SON INTRODUCTION DANS LE CULTE CHRÉTIEN.

TROISIÈME ARTICLE (1).

Nous ne citerons que pour mémoire l'hypothèse de Zarlino (*Sopplimenti musicali*, lib. VIII) qui ferait venir les orgues de Constantinople aussi, mais par une toute autre voie : de Grèce, elles auraient passé en Hongrie ; puis en Bavière, à la cathédrale de Munich, d'où elles se seraient répandues dans tout le reste de l'Europe; mais Zarlino ne s'appuie sur aucune autorité, et nous ne savons pourquoi certains auteurs ont donné de l'importance à cette conjecture.

On lit dans les Annales d'Eginhard, à l'an 757 : *Constantinus imperator* (c'est Constantin VI, Copronyme, fils de Léon) *Pippino regi multa misit munera, inter quæ et* organa *quæ ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit* (1). Les vieilles chroniques de Saint-Denis traduisent ainsi : « En ce temps vindrent au roi li message l'empereour Constentin de Constantinople au chastel de Compiecgne où li rois étoit adonques à général parlement », et il fut offert à Pépin de riches présents, entre lesquels « uns orgues de trop merveilleuse beauté (2) ». Ce fait est attesté par une dizaine de chroniques contemporaines, et la plupart ajoutent que cet orgue fut le premier qu'on vit en France (3) ; du reste, aucun détail sur la forme et les conditions de l'instrument même (4). On ignore également où il fut placé et ce qu'il devint. D'après une erreur assez répandue, il serait resté à

(1) V. *la Maîtrise* des 15 juin et 15 juillet 1858.

(1) Collection des Historiens de France, t. V, p. 198.

(2) Histor. de Fr., t. V, p. 221; Chroniques de Saint-Denis, *Gestes de Pépin*.

(3) *Ibid.*, pp. 17, 317, 325, 327, 338, 363, 368.

(4) Il n'y en a dans aucune chronique. Seul, l'historien Turnmair, au XVIe siècle, dans ses *Annales Boiorum*, lib. III, voulant donner quelque idée de l'orgue de Pépin, s'avise de le décrire d'après ceux de son temps avec des tuyaux de plomb et des pédales : *organum, rem usque ad id tempus Gallis et Germanis incognitam ; et cicutis ex alto plumbo compactum simulque follibus inflatum, manuumque pedumque digitis pulsatum.* Le bon Turnmair semble même insinuer qu'on touche l'orgue avec les doigts de pied.

Compiègne, à l'église de Saint-Corneille ; puis, lors de la démolition de Saint-Corneille, aurait passé à Saint-Jacques de la même ville, où une belle inscription en lettres rouges et noires apprend au public que l'orgue actuel est précisément celui de Pépin. M. Cavaillé-Coll, qui fut appelé à le réparer en 1846, n'eut pas de peine à voir qu'il avait à faire à un instrument très-moderne en toutes ses parties. Cette légende, si flatteuse pour l'amour-propre local, a sans doute été imaginée il y a un siècle ou deux, quand furent publiées les vieilles chroniques et qu'on put y lire que le premier orgue venu en France avait été reçu par Pépin, à Compiègne.

A l'année 811, la chronique de Saint-Gall nous apprend qu'il vint à la cour de France de nouveaux ambassadeurs de Constantinople, qui amenèrent avec eux toutes sortes de machines merveilleuses : cette fois, ce n'était pas pour les laisser en cadeau, mais seulement pour les offrir un instant à l'admiration des barbares; les Grecs devenaient jaloux de leurs secrets, ils remportèrent avec eux toutes ces merveilles. Mais le prudent Charlemagne avait donné ordre aux artisans de sa cour d'examiner les machines avec soin et « sans faire mine de rien », *quasi dissimulanter;* ils réussirent à en construire de semblables, entre autres un orgue à soufflets dont les sons imitaient les grondements du tonnerre, la douceur des cymbales et les effets légers de la lyre. Le moine de Saint-Gall ajoute : « Ce n'est ici ni le lieu, ni l'instant de raconter où cet orgue fut placé, combien de temps il dura, et dans quel désastre général de l'empire il périt ». On peut conjecturer que ce fut dans les pillages des Normands; mais cette réserve du chroniqueur est regrettable pour nous (1).

On remarque ici quelle importance attachait Charlemagne à la possession de cet instrument qui passait alors, et même à Constantinople, pour le produit le plus curieux et le plus précieux de la civilisation. M. de Coussemacker reconnaît dans Charlemagne le grand propagateur des orgues en Occident. C'est beaucoup dire, quand on n'a d'autre document que celui que nous venons de citer; mais il n'est pas impossible que l'initiative soit venue de Charlemagne en ceci comme en tant d'autres choses. Ce fut peut-être lui qui ordonna aux comtes de ses provinces d'Italie et des côtes de l'Adriatique, de rechercher, dans ces contrées voisines de la Grèce, et de lui amener des hommes capables de construire les orgues et d'enseigner l'art de les construire.

L'an 826, Louis-le-Pieux, tenant une assemblée à Aix-la-Chapelle, Baudry, comte de la marche du Frioul, amena un prêtre vénitien nommé Georgius qui se faisait fort de fabriquer un orgue à la manière des Grecs. L'empereur l'accueillit avec faveur, et le remercia d'apporter à l'empire des Francs une gloire inusitée jusque-là ; puis il le confia à Thancolf, ministre du trésor sacré, avec ordre de fournir à l'artiste tout ce qui lui serait nécessaire pour son œuvre, aux frais de l'État (1)

Nous avons d'ailleurs peu de détails sur cet orgue. Plusieurs des chroniqueurs l'appellent *hydraulicum ;* mais nous nous sommes expliqué à ce sujet un peu plus haut (2). Suivant un contemporain de Louis-le-Pieux, Walafrid Strabon, qui a laissé une description en vers de la Rotonde d'Aix-la-Chapelle (3), l'orgue qui était placé dans cette église avait tant de charme qu'une femme, rien qu'à l'entendre, s'évanouit et en mourut. Le poète carlovingien dit que ce fut de plaisir; nous pensons que ce fut seulement d'étonnement et même de frayeur.

Ce fait de la naturalisation des orgues dans l'empire fut considéré comme un véritable triomphe, et célébré par les poètes contemporains comme une victoire remportée sur la cour bysantine. Ermoldus Nigellius s'écrie : « Et les orgues, jusqu'ici étrangères à la France, et dont la vanité des Grecs s'énorgueillissait tant, seul avantage par où Bysance croyait encore l'emporter sur Aix-la-Chapelle, les orgues font aujourd'hui l'ornement de ta cour, ô César! (Louis-le-Pieux) Les voilà dépouillés de leur plus grand honneur : ce leur sera sans doute un signe qu'ils aient à se soumettre au joug des Francs. France, applaudis, tu le dois, et remercie pieusement Louis de qui tu as reçu ces merveilles ». (4)

(1) Histor. de Fr., t. v, p. 124 : *De rebus bellicis Caroli Magni, libri duo monachi Sangalliensis : Adduxerunt iidem missi omne genus organorum, sed et variarum rerum secum, quæ cuncta ab opificibus sagacissimi Karoli quasi dissimulanter adspecta, accuratissime sunt in opus conversa : et præcipue illud musicorum organorum præstantissimum, quod doliis ex ære conflatis follibusque taurinis per fistulas æreas mire perflantibus, rugitu quidem tonitrui boatum, garrulitati vero lyræ vel cymbali dulcedine coæquabat. Quod ubi positum fuerit, quandiu duraverit et quomodo inter alia RP.* (reipublicæ) *damna, non est hujus loci vel temporis enarrare.*

(1) Tout cela est littéralement traduit des chroniques. Hist. de Fr., t. VI, p. 107 : *Vita Ludovici Pii, ad a.* 826 : ..... *Cum Baldricus et Geraldus, ceterique Pannoniaram custodes adessent finium, adduxit Baldricus dicto imperatori presbiterum quemdam nomine Gregorium* (tous les autres auteurs disent *Georgius*), *bonae vitae hominem, qui se promitteret organum more Græcorum componere. Quem imperator gratanter suscepit; et quia illa quae antea inusitata erant regno Francorum attribuebat gratiarum actiones reddidit; ac Tanculfo sacrorum scriniorum prælato commendavit, publicisque stipendiis curare jussit, et ea quae huic operi necessaria forent præparare mandavit.* — Voyez encore *ibid.*, p. 149 les chroniques de Saint-Denis ; — p. 225 la chronique d'Hermann Contract ; — p. 187 les Annales d'Éginhard ; et encore p. 209 et 273.

(2) Dans le deuxième article, numéro de la *Maitrise* du mois de juillet. — Pour la satisfaction des personnes qui s'y intéressent plus que nous, nous allons citer les dernières mentions que nous ayons rencontrées du mot *hydraules :* Hucbald au Xe siècle, dit *hydraulia vel organalia ;* Aurélien de Réomé dans son énumération des diverses espèces d'instruments : *his instrumentis quae aqua moventur, ut organa ;* enfin Aribon au XIe siècle : *Vox humana..... cui nullae hydrauliae, nulla alia comparantur fistula.* (Voir ces trois auteurs aux tomes I et II des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, de dom Martin Gerbert, in-4°, 1784, Saint-Blaise).

(3) ..... Tintinnum quidam, quidam organa pulsant :
Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Cœpit, ut una, suis decedens sensibus, ipsam
Femina perdiderit, vocum dulcedine, vitam.
Cedant magnatia superest figmenta colossi,
Roma, velit Cæsar magnus (Louis le Pieux) : migravit ad arces
Francorum quodcunque miser conflagraverit orbis,
Ex quas præcipue jactabat Græcia sese
Organa, rex magnus non inter maxima ponit.
(*Walafridus Strabo, de apparatu templi Aquisgranensis, apud Canisium Antiquæ lectiones*, t. VI.)

(4) Organa quin etiam quæ nunquam Francia crevit,
Unde Pelasga tument regna superba nimis :
Et queis te solis, Cæsar, superasse putabat
Constantinopolis, nunc Aquis aula tenet.

L'enthousiasme de Walafrid Strabon n'est pas moins grand, comme on peut le voir, dans les quelques vers que nous en avons cités.

Pour récompenser Georgius et le retenir en France, Louis-le-Pieux le fit recteur de l'abbaye et de la basilique de Saint-Salvius sur l'Escaut (1). Il est hors de doute qu'il enseigna son art à plusieurs disciples qui le répandirent aussitôt dans tout le nord de l'Allemagne, et que lui-même ne s'en tint pas au premier instrument qu'il avait construit dans le palais (*in Aquensi palatio*, dit positivement Éginhard dans ses Annales; et dans les vers d'Ermoldus Nigellius, *Aquis aula tenet*). Celui qui était placé à Notre-Dame-d'Aix-la-Chapelle et dont parle Walafrid Strabon, était sans doute aussi de la main de Georgius.

Toutes les chroniques du IXe siècle, rédigées pour la plupart dans les monastères, font mention de ces premières orgues de Pépin, de Charlemagne, et surtout de celles de Georgius en 826. L'orgue est mentionné aussi dans tous les traités de musique (par exemple, dans Aurélien de Réomé et dans Réginon de Prum, tous deux du IXe siècle). Plusieurs musicographes de ce temps, et dont quelques-uns avaient pu être les élèves du moine vénitien, donnent même les formules et l'indication des procédés pour la facture de l'orgue (ainsi : Hucbald, moine de Saint-Amand; Notker Labeo, moine de Saint-Gall; Odon, abbé de Cluny; Bernelin, Éberhard de Frisinge; Aribon, qui après avoir exposé sa propre méthode, la compare à celle d'un certain Wilhelm, très-habile facteur, d'abord moine à Ratisbonne, puis abbé d'Hisaurge) (2). Ainsi se propageait l'art nouveau; mais avec cette circonstance remarquable et qui a dû frapper déjà le lecteur, que c'est dans le monde ecclésiastique qu'il se propage, dans les couvents et les églises. Dès que les chrétiens du nord eurent des orgues, ils n'hésitèrent pas à en faire hommage au culte. Dans le midi, en Italie par exemple, cette innovation eut peut-être encore rencontré quelques restes de la vieille répugnance traditionnelle qui deux siècles avant avait étouffé l'essai de Vitallien. Mais au nord on adopta le nouvel instrument sans aucune contestation, et avec un réel enthousiasme. Ce fut comme un mouvement général qui finit par entraîner tout le reste de la chrétienté. L'Italie qui avait connu bien auparavant les orgues, mais qui n'avait jamais été fort empressée de les consacrer à la religion, l'Italie elle-même se laissa gagner par cette passion nouvelle, et ce fut à l'Allemagne qu'elle eut recours. Le pape Jean VIII (872-882), dans une lettre à Hannon, évêque de la petite ville de Frisingen sur l'Iser, le prie entre autres choses, de vouloir bien lui envoyer un bon orgue avec un bon organiste (3).

Fors erit indicium quod Francis colla remittant,
Cum sibi præcipuum tollitur inde decus.
Francia, plaude, decet : Hludovico fer pia grates
Cujus virtute munera tanta capis.
(*Ermoldus Nigellius abbas Ananiensis, carmen de rebus gestis Ludovici Pii*; Hist. de Fr., t. VI, p. 63.)

(1) Hist. de Fr., t. VI, p. 273. *Ex libris de translatione SS. mart. Marcellini et Petri, auctore Eginhardo.*

(2) Pour tous les musicographes dont les noms sont cités ici, voir la collection des *Scriptores de musica sacra* de D. Gerbert.

(3) *Precamur autem ut optimum organum cum artifice qui hoc moderare et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae, nobis aut deferas aut cum eisdem redditibus mittas.* (Dans Baluze, *Miscellanea*, tome V, p. 499, et dans Mabillon, *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti*, t. V, p. 670.)

Ainsi, trente ans à peine après l'arrivée de Georgius à Aix-la-Chapelle, les orgues du nord de l'Allemagne étaient déjà si célèbres qu'on le savait à l'autre bout de l'Europe et qu'on pouvait s'adresser pour en avoir à un petit diocèse assez obscur de la Haute-Bavière (1). S'il y avait des orgues à Frisingen, il est permis de croire qu'il y en avait aussi à la métropole de Saltzbourg. Toutes les églises un peu importantes durent se faire une gloire d'imiter le premier exemple donné par la Rotonde d'Aix-la-Chapelle, sous le règne même de Louis-le-Pieux. Georgius enrichit, sans doute, sa basilique de Saint-Salvius d'un cadeau de ce genre; et tous les musicographes des IXe et Xe siècles, Hucbald, Notker Labeo et les autres, qui nous décrivent si bien les procédés de la facture des orgues, ne pouvaient s'en tenir à la théorie, et en construisirent pour leurs couvents et pour d'autres églises. Prætorius (2) dont le témoignage fait autorité, dit qu'à la fin du Xe siècle il y en avait à Saint-Paul d'Erfurth, à Saint-Jacques de Magdebourg, bientôt après à Saint-Étienne d'Halberstadt, et que de son temps, c'est-à-dire vers 1700, on voyait encore quelques restes de ces vieux instruments avec des inscriptions. Les Allemands qui, comme on voit, eurent l'honneur de l'initiative, restèrent à travers tout le moyen-âge et les temps modernes les meilleurs facteurs de l'Europe : c'est d'eux que vinrent presque tous les grands perfectionnements. Mais il nous suffit d'établir ici que les orgues étaient déjà fort communes en Allemagne au Xe siècle.

Elles passèrent de bonne heure en Angleterre. Le premier qui se présente aussitôt à nous, et le plus célèbre de tous ceux de cette époque est celui de Saint-Pierre de Winchester, église à la fois cathédrale et abbatiale dont les chanoines étaient Bénédictins. Volstanus, archichantre de cette église, nous a donné, dans le prologue en vers de sa vie de Saint-Switun, une description fort détaillée de cet instrument vraiment merveilleux pour le temps, avec ses deux claviers touchés par deux organistes, ses quatre cents tuyaux, ses vingt-six soufflets mus par soixante-dix hommes, avec ses sons formidables qui s'entendaient par toute la ville. Nous nous réservons d'en examiner curieusement et d'en discuter avec soin le mécanisme dans un autre travail qui sera consacré à l'histoire pour ainsi dire matérielle de l'instrument, de ses progrès et de ses perfectionnements successifs : le présent travail est plutôt l'histoire, à un point de vue tout moral, de la propagation des orgues et de leur adoption dans le culte. Celui de Winchester fut établi par

(1) Il est vrai que ce petit diocèse de Frisingen a longtemps été renommé au moyen-âge pour ses orgues. Un document ancien cité par Ducange, le catalogue des évêques de Frisingen conservé à Saltzbourg, signale cet accident : *Ruit ciborium deauratum et domus organorum* : cette expression semble indiquer un instrument de grandes dimensions. Éberhard, l'un des auteurs qui donnent la théorie de la construction des orgues, était de ce diocèse, *Eberhardus Frisingensis*; enfin, c'est à un évêque de Frisingen qu'est dédié le petit manuel d'Aribon.

(2) *Prætorius* (*Mich.*) *Organographia seu theatrum instrumentorum*, etc., Wolfenbüttel, 1618 in-4°; c'est la seconde partie du *Syntagma musicum.*

les soins de l'évêque Elphège, en 951 suivant l'opinion commune, en 1001 si l'on s'en rapporte à Mabillon. Mais ce ne fut certes pas le premier essai de ce genre en Angleterre; Volstanus n'eût pas manqué de le marquer, et il dit seulement que jamais on n'avait vu rien de tel (*organa qualia nusquam cernuntur*). Il serait plus vraisemblable d'attribuer l'importation des orgues dans la Grande-Bretagne à Saint-Dunstan, archevêque de Cantorbéry, qui vivait dans la seconde moitié du xe siècle et que la tradition nous donne pour un excellent musicien, très-habile à jouer de toutes sortes d'instruments comme aussi à en construire. En 988 il coula de sa propre main deux cloches pour le couvent d'Abington, et lui donna un orgue à l'instar de ceux d'Allemagne; il en donna de même à beaucoup d'églises et d'abbayes anglaises. Citons encore, d'après Mabillon (1), celui de l'abbaye de Ramsey, au xe siècle également: cet orgue, aux sons mélodieux et puissants, et dont les tuyaux de cuivre avaient coûté 30 livres sterlings, était dû à la munificence du comte Elwin qui avait en outre fait bâtir l'église et pria Saint-Oswald, archevêque d'York, d'en venir faire la dédicace. Il va sans dire qu'au xie siècle et dans les temps plus rapprochés, on rencontre des mentions de plus en plus nombreuses qui prouvent que l'usage des orgues devint général.

Il en fut de même en Italie depuis le pape Jean VIII. S'il faut en croire Muratori (2), le nouvel instrument y excita une admiration incroyable, mélange de stupeur et de plaisir: les populations accouraient de toutes parts et se pressaient dans les églises pour l'entendre.

Edouard BERTRAND.

LES PAROLES DU RÉDEMPTEUR SUR LA CROIX (3),

ORATORIO

Par JOSEPH HAYDN.

Ils aimaient la musique, tous ces princes allemands qui tenaient à honneur de s'attacher l'élite des musiciens de l'Europe; et n'ont-ils pas bien mérité de l'art, lorsque l'on considère que, sans eux peut-être, les plus beaux génies seraient demeurés dans l'ombre? On peut dire qu'ils se sont associés à des gloires impérissables, et que le nom de Joseph Haydn, par exemple, ne sera jamais prononcé sans que celui des Esterhazy le soit aussi.

Les cours princières de l'Allemagne ont eu une influence considérable sur les progrès de la musique. Quant aux musiciens de génie qui en dirigeaient les concerts quotidiens, leur part de gloire est bien plus grande encore. Renfermés dans une existence discrète et laborieuse, ils ne vivaient que pour leur art. Le temps n'est pas venu où nous connaîtrons tout ce qu'ont produit ces illustres maîtres de chapelle dont Joseph Haydn offre le type le plus complet.

Haydn travailla cinq heures par jour pendant plus de cinquante ans. Les visiteurs de la bibliothèque du Conservatoire s'arrêtent confondus devant les innombrables ouvrages de l'archimaître allemand. Il est le père de la symphonie; il a écrit dans tous les genres: musique de chambre, de concert, de théâtre et d'église; sonates, concertos, divertissements, trios, quatuors, symphonies, opéras, messes, oratorios, en totalité, *huit cents compositions:* les rayons de la bibliothèque en sont surchargés, ils plient sous leur précieux fardeau!

Placé dès l'âge de huit ans à la Maîtrise de Saint-Étienne de Vienne, il reçut les premières leçons de Frank Reuter. Chassé à treize ans de cette Maîtrise pour une gentillesse d'écolier (il s'était plu, dit-on, à couper la *cadogan* d'un de ses camarades, pendant que celui-ci avait le dos tourné), sans ressources, il se mit à étudier seul la composition dans les ouvrages de Fux, de Mattheson, d'Emmanuel Bach et de Sammartini. Il devint plus tard disciple du célèbre Porpora. Comme son imagination, la manière de Joseph Haydn est allemande et italienne à la fois: allemande par la science, italienne par la grâce et la clarté.

De la fusion de ces deux écoles, il résulte que les chants de Haydn s'appuient sans cesse sur des dessins d'accompagnement élégants, ou sur des accords profonds, sorte de *tremplin harmonique*, si cela peut se dire, qui double leur élan sublime; que chez lui le savoir n'est jamais aride ni pédant, et qu'enfin, jusque dans ses morceaux fugués, les combinaisons les plus ardues conservent encore une tournure mélodique charmante, qualité qui caractérise particulièrement le contre-point des anciens maîtres italiens dont Cherubini nous a conservé le secret.

Haydn possède encore au plus haut degré l'entente de l'orchestre et des chœurs; et, quant à son génie, que pourrions-nous dire qui ne fût au-dessous de la vérité! Celui qui a écrit tant de belles symphonies, la pieuse et émouvante partition des *Sept paroles de Jésus*, la chaste musique de *la Création du monde* et l'éblouissante fantaisie des *Saisons*, celui-là, à coup sûr, était un des plus grands esprits de son siècle.

Cependant, nous entendons répéter souvent que les idées et les formes de Haydn sont surannées, qu'elles manquent de grandeur, que la passion ne s'y rencontre pas; qu'elles sont toujours *aimables et ingénieuses, mais jamais pathétiques*. Nous croyons ces critiques mal fondées. On se tromperait beaucoup si l'on pensait que Joseph Haydn fût un classique dans le sens désagréable du mot. Scrupuleux observateur des règles, son originalité naturelle ne s'en effraye point. Il est coloriste comme Ruysdaël, avec plus de soleil, aussi naïf que Lafontaine, aussi tendre que Racine. C'est un novateur dans toute l'étendue du mot; il n'a pas d'égal dans le genre descriptif; rien de semblable à lui n'existait avant lui, et ses ouvrages sont remplis de germes que d'autres grands maîtres ont développés.

---

(1) *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti*, t. VII, p. 754. — Voir aussi dans Martène: *Comment. ad regulam sancti Benedicti*, cap. 18: « *Ramesiensi basilicæ comes Aldermannus triginta libras ad fabricandos cupreos organorum calamos erogavit, qui in alveo suo super unam cochlearum denso ordine foraminibus insidentes, et diebus festis follium spiramento fortiore pulsati, per dulcem melodiam et clangorem longius resonantem ediderunt; sed hoc comitis liberalitate, non monachorum expensis* (*Ex chronico Rames*).

(2) Muratori, *Antiquitates italicae medii ævi*, Dissert. LVI, p. 777: *Mirum in modum aucta deinde est populi delectatio, et ad sacras ædes concursus, quum primum oriente in occidentem translatus est organi pneumatici usus et melos. Incredibile dictu est quanto stupore ac voluptate primum exceptum fuerit.*

(3) Die Worte des Erlœsers am Kreuze.

D'où viennent donc ces critiques ?... De la tempérance du génie de Haydn, peut-être ? Et ce qui n'est que de la retenue, ne serait-il pas pris pour de l'impuissance ?

Certains hommes reçoivent en naissant le sentiment de leur mission ; Haydn savait que la sienne serait de longue durée ; il ne se pressait pas. Il pensait avoir assez mis dans chaque composition, quand il n'avait dit que ce qu'il faut, et quand il l'avait dit comme il faut; chaque jour suffisait à son œuvre; comme Louis XIV, il marchait d'un pas grave et lent; sujet de la vieille monarchie autrichienne, il était tempéré comme elle.

M. Louis Veuillot a donné quelque part une excellente définition de la tempérance dans l'art : elle nous sera d'un grand secours ici : « Mettre la borne, choisir, élaguer ce qui serait de trop, c'est le rôle de la tempérance. Elle a le secret de l'ordre et de la proportion; elle sent que des beautés qui fatiguent ne sont plus des beautés; que des lumières mal placées et trop abondantes empêchent de voir; elle sait ce qu'il faut dire, ce qu'il faut laisser deviner, ce qu'il faut taire; elle sait disposer les contrastes pour éveiller l'esprit sans le choquer, et lorsqu'elle veut donner le choc, elle empêche qu'il soit blessant. »

Haydn est tout entier dans ces lignes.

Sa musique d'église, la plus critiquée de nos jours, l'était aussi de son temps : on lui reprochait de manquer de caractère religieux, on la trouvait *trop gaie*. On ne craignait pas de lui en faire l'observation. « *Si mes messes sont gaies*, répondait-il, *c'est que je suis gai quand je prie.* » Il était de l'avis du R. P. Lemoine.

« Il est vrai que la dévotion est accusée de mélancolie », a écrit le célèbre directeur de Mme la duchesse de Montmorency : « On la prend pour une vertu hypocondriaque qui inspire le chagrin et la tristesse ; on se persuade que tous les jours sont des jours de cendres ou des jours de funérailles, et, peu s'en faut qu'on ne la fasse semblable à ces pleureuses de marbre qui entretiennent un deuil perpétuel sur les tombeaux.... Je ne nie pas qu'il ne se voie des dévots qui sont pâles et mélancoliques de leur complexion, qui aiment le silence et la retraite, qui n'ont que de l'eau dans les veines et de la terre sur le visage. Mais il s'en voit assez d'autres qui sont d'une complexion plus heureuse et mieux tempérée, qui ont abondance de cette humeur douce et chaude, de ce sang benin qui fait la joie. Davantage, la joie n'est pas de la couleur du visage, ni de la graisse du corps; elle est du centre du cœur et du fond de l'âme : c'est là que la dévotion l'introduit avec l'innocence et la paix. »

Haydn avait abondance de ce sang benin, de cette humeur douce et chaude, et voilà pourquoi sa musique religieuse est *gaie*.

On ne peut douter qu'il n'ait connu les œuvres des Palestrina, des Vittoria et des Marcello; mais elles n'eurent aucune influence sur lui. Il a suivi, pour ses messes, le même procédé que pour ses autres compositions. Croyant à l'action de Dieu dans les ouvrages de l'homme, catholique fervent, sa belle âme dirigeait seule le travail de son esprit; il se laissait guider par elle, et là où elle ne le conduisait pas, il ne pensait pas à aller. Les reproches faits à la musique d'église de Haydn, ne nous paraissent pas plus sérieux que les autres. Il suffira de parcourir la partition des *Sept paroles de Jésus-Christ* pour nous donner raison.

Haydn l'écrivit en 1785 ; il avait alors cinquante-trois ans. C'est, sans contredit, une des plus belles compositions de ce grand maître ; il le jugeait ainsi, et ne se trompait pas, en dépit de l'opinion qui veut qu'un auteur ne soit pas apte à se juger. Dans la préface placée en tête de l'édition publiée en 1801 par Breitkoft et Hartel, Haydn nous donne lui-même l'historique de son oratorio ; écoutons-le (1) :

« Il y a environ quinze ans, qu'un chanoine de Cadix me pria de composer une musique instrumentale sur les sept dernières paroles du Christ.

« Il était d'usage, à cette époque, de faire exécuter tous les ans, pendant la Semaine-Sainte, un oratorio, et les dispositions dont on entourait cette solennité, ne devaient pas peu contribuer à en rehausser l'effet. Les murailles, les fenêtres et les piliers de l'église étaient tendus de drap noir, et une seule lampe, suspendue au milieu de l'édifice, en éclairait la mystérieuse obscurité. A l'heure de midi, toutes les portes étaient fermées, et la musique commençait. Après une introduction appropriée au sujet, l'évêque montait en chaire, prononçait l'une des sept paroles, et faisait une courte allocution. Aussitôt après, il descendait de la chaire et s'agenouillait devant l'autel. Cet intervalle était rempli par la musique. L'évêque montait de nouveau en chaire, et chaque fois la musique se faisait entendre pendant le temps qu'il restait en prière.

« Ma musique devait donc être conforme au sujet. La tâche qui m'était imposée d'écrire sept adagios, dont chacun devait durer environ dix minutes, et qui devaient se suivre sans lasser l'auditoire, n'était pas chose facile, et je m'aperçus bientôt qu'il ne me serait pas possible de me renfermer dans les limites qui m'étaient tracées.

« Dans l'origine, la musique de cet ouvrage était composée pour des instruments seulement, et c'est sous cette forme qu'elle a été publiée d'abord. Quelques années plus tard, et sur des demandes réitérées, j'ai adapté à cette composition le chant (chœurs et soli), sans rien changer à la partie instrumentale. C'est ainsi, par l'addition de la partie vocale, que *les Sept paroles* sont publiées par MM. Breitkoft et Hartel, à Leipzig, comme un oratorio complet et nouveau.

« Vienne, en mars 1801.

« JOSEPH HAYDN. » (2)

---

(1) Nous empruntons cette traduction à M. Neukomm.

(2) Dans le catalogue des œuvres de Joseph Haydn, publié par M. Fétis, on lit : « *Les sept paroles de Jésus. Cette composition fut d'abord écrite en symphonie et publiée sous cette forme en 1787 à Paris. Plus tard, Michel Haydn, frère de celui qui est l'objet de cet article, y ajouta un texte allemand, et lui donna la forme d'un oratorio. La partition, ainsi arrangée, a paru à Leipzig, chez Breitkoft.* »

(*Biographie universelle des musiciens, t.* v, *p.* 97.)

Nous ignorons où le savant M. Fétis a puisé cette légende. Nous voulons croire que sa bonne foi a été surprise. A-t-il parcouru l'édition Breitkoft qu'il cite ? On ne pourrait l'affirmer sans conclure que la préface lui est échappée, ou qu'il ne lui a prêté qu'une attention légère. On vient de voir que Joseph Haydn a transformé

Quelques jours avant sa mort, le très-regrettable M. Neukomm, qui eut l'honneur d'être un des élèves favoris de J. Haydn, raconta à un de nos amis une anecdote qui complète la préface qu'on vient de lire, et peint le maître tel qu'il fut : spirituel et réservé. Il établit d'une façon incontestable l'origine des parties de chants ajoutées par Joseph Haydn, et non par son frère, comme on l'a prétendu (1).

Joseph Haydn revenant de son second voyage en Angleterre, s'arrêta à Passau, en Bavière. On était dans la Semaine-Sainte : il alla voir l'évêque; celui-ci, pour l'engager à rester, lui dit que l'on allait exécuter sa symphonie des *Sept paroles*, sur laquelle un musicien du lieu avait eu l'idée d'ajouter un texte et des chœurs. Cela décida Haydn. Il entendit cet arrangement, après quoi il dit à l'évêque qui lui demandait son avis : *Cela n'est pas trop mal, cependant je crois qu'il y a moyen de faire mieux.* Il l'a prouvé depuis.

Nous ne nous hasarderons pas dans un long compte-rendu de l'œuvre de prédilection de ce grand homme ; nous nous bornerons à en indiquer le plan.

L'oratorio débute par une introduction instrumentale. C'est la marche au Calvaire, la Passion du Christ qui commence. Le voilà : *Portant sur ses épaules sacrées le bois de son sacrifice, et dans son cœur le feu qui doit le consumer.*

L'orchestre s'arrête.

Chaque adagio avec chœur et soli, est précédé d'une des paroles de Jésus, que récitent les voix sur quelques accords sans accompagnement :

Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt.

Et le premier adagio commence :

Amen dico tibi : hodie mecum eris in paradiso.

et le second adagio suit. L'ordre est le même pour tous. Les textes allemand et italien, adaptés aux chœurs, ne sont que les paraphrases du texte latin. Ces morceaux nous apparaissent comme des modèles inimitables. Joseph Haydn nous fait passer successivement par toutes les émotions de cette scène sanglante. Il nous montre Jésus-Christ livré à la fureur des Juifs, abandonné, comblé d'outrages, rangé parmi les criminels, cloué sur la croix, seul entre deux larrons, et demandant à son père la grâce de ses bourreaux.

Il nous le montre au moment où ayant vu sa mère, et près d'elle le disciple qu'il aimait, il dit, en désignant saint Jean : *Femme, voilà votre fils*, puis au disciple : *Voilà votre mère !*

Mulier, ecce filius tuus, et tu, ecce mater tua!

Et les ténèbres se répandent sur la terre, et Jésus s'écrie: *Eli, Eli, lamma sabacthani!*

Il demande à boire, et ayant pris le vinaigre, il dit en-

---

lui-même sa symphonie *des Sept paroles* en oratorio. Le doute n'est pas possible.

Une biographie aussi développée que celle de M. Fétis, demande des recherches nombreuses ; au milieu de matériaux immenses, l'erreur peut parfois se glisser. En écrivant, M. Fétis a manqué de mémoire, ou la plume lui a tourné. (*Note de l'auteur.*)

—Nous trouvons dans la *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn*, lue à l'Institut de France, dans la séance du 6 octobre 1810, par Joachim Le Breton, un passage relatif aux *Sept Paroles*, et que nous nous permettons d'ajouter en note au travail de notre collaborateur :

« On reproche aux Français, dit Lebreton, de méconnaître l'oratorio intitulé *les Sept Paroles du Sauveur en croix* et celui des *Quatre Saisons*. Le premier était l'œuvre de prédilection de Haydn, peut-être parce qu'il lui avait coûté plus que les autres. En effet, c'était un sujet extraordinaire qu'on lui avait demandé pour une des cérémonies de la Semaine-Sainte, dans la cathédrale de Cadix. On tendait toute la cathédrale en noir, et elle n'était éclairée que par une seule lampe. Les portes se fermaient, et la musique commençait par un morceau d'ouverture, composé aussi par Haydn (*sic*). L'évêque montait en chaire, prononçait un petit discours pour la première des sept paroles de Jésus-Christ. Cela fait, il descendait, se mettait à genoux devant l'autel, prononçait une des paroles sacrées, et la musique remplissait la pause pendant laquelle l'évêque préludait, par quelque autre cérémonie, à la prononciation des autres paroles. Cette musique, purement instrumentale, était donc destinée à remplir les intervalles que le cérémonial mettait entre chacune des sept paroles divines que l'évêque répétait. Il fallait être Haydn pour ne pas fatiguer, par la monotonie des sept morceaux d'harmonie, d'un mouvement lent et d'un caractère presque nécessairement uniforme. Douze ans après (en 1798), il y joignit une partie de chant (*sic*), sans rien changer à ses parties d'orchestre composées pour être seules (*sic*); ce qui fit dire qu'on pouvait adapter à chaque morceau de musique de Haydn un poème analogue, genre d'éloge qu'on n'a jamais fait d'aucun autre compositeur. »

Il est aisé de voir que celui qui écrivait ces lignes était plus littérateur que musicien ; il ne se rendait pas un compte exact de ce que pouvait être une composition purement instrumentale, à laquelle l'auteur ajoutait par la suite un chœur. Mais ce témoignage est bon à recueillir en ce qu'il montre que, dès les premières années qui ont suivi la mort de Joseph Haydn, on a parfaitement su à quoi s'en tenir sur la prétendue participation de son frère Michel à l'oratorio des *Sept Paroles*. (*Note du rédacteur.*)

(1) Jean Michel Haydn fut longtemps maître de chapelle de l'évêque de Salzbourg. Ses compositions sont fort peu connues en France. Mozart avait pour son talent une telle estime, que sa femme économisait chaque année pour lui donner, à sa fête, une partition de Michel Haydn. Un fait pareil est à lui seul tout une gloire. Il prouve surabondamment que si le frère de l'auteur des *Sept paroles de Jésus* n'était pas le *Pierre Corneille* de la famille, il n'en était pas non plus le *Thomas*. (*Note de l'auteur.*)

— Le dernier fait rapporté par notre collaborateur nous est encore attesté par Joachim Le Breton, dans une note relative à Michel Haydn qui fait suite à la notice sur Joseph Haydn que nous avons citée plus haut. On nous pardonnera de copier l'alinéa que la mention de ce fait termine. Voici ce que dit Le Breton des rapports de Michel Haydn et de Mozart :

« Attachés tous deux pendant quelque temps au prince de Saltzbourg, ils y contractèrent une amitié intime qui les unit pour la vie. Mozart en donna un témoignage non équivoque, qui sera surtout apprécié par ceux qui connaissent la susceptibilité qui existe d'ordinaire entre des talents d'un ordre distingué placés à côté les uns des autres. Le prince-archevêque avait commandé à Michel Haydn, pour une époque fixe, des duos et quelques morceaux de haute-contre. Une maladie, qui devint grave, empêcha Michel de les livrer au terme prescrit ; mais l'archevêque menaçait d'en punir son maître des concerts par la retenue de ses appointements. Mozart l'apprend et travaille en silence avec la plus grande ardeur à remplir la tâche de son ami malade. Les morceaux exigés furent prêts, furent organisés au jour prescrit, mais sous le nom de Michel Haydn, qui a passé pour en être l'auteur. Le jour de la fête de Mozart, son épouse avait coutume de lui donner, comme le plus agréable des cadeaux qu'elle pût lui offrir, une partition de Michel Haydn. » (*Note du rédacteur.*)

core : *Tout est consommé.* Nous le voyons mourir en remettant son esprit entre les mains de son père.

Pater ! in manus tuas commendo spiritum meum.

A ce moment, le final commence. L'orchestre et les voix luttent d'épouvante. C'est la terre qui tremble, le voile du temple qui se déchire, les rochers qui se fendent, les sépulcres qui s'ouvrent !...

Entreprendre une analyse technique de ce chef-d'œuvre, une fatigante dissection d'accords, de modulations, d'effets d'instrumentation ou de chœur, nous paraîtrait ici une tâche ingrate et puérile; on peut négliger les détails dans une œuvre où tout est accent, où tout est génie. D'autre part, tenter de rendre avec des mots les beautés qui couvrent les immortelles pages de cette partition, serait une audace dont nous ne nous sentons pas capables, et nous nous arrêtons faute de force. Des compositions pareilles ne se racontent pas, on les entend ou on les lit.

Disons, en terminant, que nulle part Joseph Haydn, ne s'est montré plus pathétique, ni plus terrible. Son sujet le pénètre, il l'entraîne : ce n'est plus un esprit qui compose, c'est un cœur. Dans sa langue harmonieuse et forte, il atteint les limites de l'expression, il devient supérieur à lui-même, il se fait l'égal des plus grands orateurs chrétiens.

Qu'on nous pardonne cet éloge incomplet et tout à fait indigne de celui auquel il s'adresse; nous ne l'avons entrepris que pour rendre un respectueux hommage à la mémoire de l'homme dont les travaux font les délices de nos études.

A.-E. DE VAUCORBEIL.

QUELQUES APERÇUS SUR LE CHANT

dans ses rapports avec la liturgie,

PARTICULIÈREMENT

DANS L'ÉGLISE DE LYON.

Suite et fin (1).

NOTES ET PARTICULARITÉS.

— Aux fêtes simples on entonnait sans sortir des stalles. Aux semi-doubles mineurs, c'était un prêtre des stalles inférieures qui entonnait, en chappe, au milieu du chœur, et deux prêtres aux semi-doubles majeurs. Aux fêtes doubles, un des perpétuels ou des chanoines, en habit de chœur, entonnait de sa stalle.

— Avant les désastres occasionnés par la Révolution, l'église primatiale de Lyon se composait de trois églises : Saint-Jean, Saint-Étienne et Sainte-Croix, bâties sous le même toit et sur le même sol, et communiquant entre elles par des portes pratiquées dans les gros murs; l'office se faisait à la fois dans les trois églises par un clergé de près de 200 personnes. Le chapitre était fort nombreux dès les VIIe et VIIIe siècles; il fut fixé plus tard au nombre de 72 chanoines, qui fut réduit à 32 au XIVe siècle.

Les dignitaires du chapitre étaient :

Le doyen. Il avait l'administration spirituelle et temporelle de l'église, et la direction du service divin et de l'office canonial.

L'archidiacre. Il était chargé de la visite des paroisses du diocèse et chef du chapitre de Saint-Nizier; faisait l'office de diacre aux trois fêtes solennelles.

Le précenteur et le chantre étaient chargés de la discipline et de la police du chœur; ils entonnaient les offices et examinaient les clercs avant l'ordination.

Le chamarier avait la police du dehors.

(1) V. les numéros des 15 mai, 15 juin, 15 juillet et 15 août 1858.

Le sacristain était chargé du trésor et des cloches.

Le grand custode avait la direction de Saint-Étienne.

Le prévôt était chef du chapitre de Saint-Thomas-de-Fourvières.

Le maître de chœur tenait note des fautes commises dans les trois églises et faisait le tableau des offices.

Outre les 32 chanoines-comtes, il y avait à Saint-Jean 4 custodes, 7 chevaliers licenciés en droit chargés des affaires du chapitre, 1 théologal donnant des leçons de théologie dans le séminaire, 12 perpétuels faisant le service du chœur sans interruption ; leur nombre fut porté jusqu'à 20 ; un certain nombre de prêtres habitués, de diacres, de sous-diacres, de clercs inférieurs et 24 enfants de chœur.

De plus, aux grandes solennités, les églises collégiales étaient tenues de fournir à la Primatiale un certain nombre de prêtres pour augmenter le nombre.

— Le *Credo* devait être chanté par tout le chœur et non alternativement.

— Dans l'église de Lyon il n'y avait qu'une seule hymne à complies. Dans le chœur il n'y avait ni livres ni lutrin, mais seulement un pupitre pour les leçons (1).

— La prose *Inviolata* se chantait à genoux après laudes, tous les dimanches de la Septuagésime à Pâques.

— A Pâques les chanoines de Saint-Jean montaient sur les tours et chantaient l'*O filii* alternativement avec ceux de Fourvières, qui se tenaient sur leur terrasse.

— « Quoique, selon le témoignage de Leidrade lui-même, quelque chose dans le mode des chants eût été emprunté à la chapelle impériale de Charlemagne, qui suivait le romain, un instinct sûr avait néanmoins appris de bonne heure que les accents et les rits expansifs de la Grèce et de l'Italie avaient besoin de se plier quelque peu au génie d'un pays où ce qui serait sublime tombe aisément dans le ridicule, pour peu qu'il manque de certaines conditions délicates...... Le ton du chant était lent, peu varié ; il y avait peu d'hymnes, jamais d'orgues ni de musique » (2).

» Il n'y avait qu'une seule hymne dans tout l'office, c'était à complies, l'heure la moins solennelle. En 1555 le chamarier de Saint-Paul vint demander pardon, au nom de son chapitre, pour quelques messes chantées en musique dans leur chapelle. » (Abbé Jacques.)

« Si celui qui était désigné pour chanter l'invitatoire, une leçon ou un répons, venait à manquer, on attendait un moment sans rien dire, après quoi tout le clergé s'en allait derrière le grand autel achever le reste de l'office en psalmodiant seulement, fût-ce même un jour de Pâques. Cela s'appelait faire l'office *à privat.* C'est ainsi que les choses se passaient encore en 1718. » (Abbé Jacques, p. 55.)

— Voici quels sont les rits de la bénédiction du Saint-Sacrement à Lyon, sauf quelques details qui varient selon les circonstances où elle se donne.

Les complies étant achevées, le chœur chante l'antienne *homo quidam* pendant que l'officiant va chercher le saint Sacrement, s'il n'est pas exposé. A la Primatiale, il ne l'était autrefois qu'aux deux solennités de Saint-Jean et à celle de la Fête-Dieu. On allait le chercher dans l'église de Sainte-Croix, et aujourd'hui, dans l'ancienne chapelle de Notre-Dame du Haut-Don qui a remplacé cette église, conformément au concile de Tours qui voulait que le corps de Notre Seigneur fût conservé *sub titulo Crucis.*

On chante ensuite les deux dernières strophes du *Pange lingua*, *Tantum ergo* et *Genitori.* Puis le célébrant chante *recto tono* les versets : *Panem de cœlo, Salvum fac populum*, etc. Puis, sur le ton des oraisons de la messe, il récite sous une seule conclusion les trois oraisons : *Deus qui nobis sub sacramento, Deus a quo sancta desideria* et *Quæsumus omnipotens Deus.* Puis, les enfants de chœur chantent, rangés à genoux devant l'autel, la strophe *O salutaris*, ou *Panis angelicus*, ou *Ecce panis*, ou *Ave verum*, ou *Adoro te.*

Après le chant le célébrant donne la bénédiction en silence. C'est une violation des règles que de troubler le silence par une pièce

(1) Voir pour la plupart de ces notes le livre de l'abbé Jacques, intitulé : *Le révélateur des mystères, Lyon*, 1840.

(2) L'abbé Jacques, livre cité, p. 14.

d'orgue. Ce silence solennel, annoncé par un coup, sur le pavé, de la hallebarde du suisse, qui se tient à l'entrée du chœur vis-à-vis de l'autel, n'est coupé que par le tintement lent d'une des cloches (du clocher, bien entendu, pour annoncer la bénédiction à ceux qui n'y assistent pas dans l'église).

La bénédiction donnée, le chœur chante le verset *Clementissime*, puis l'antienne à la Sainte-Vierge, selon le temps, dont l'oraison est dite à la chapelle de la Sainte-Vierge, et l'on termine l'office en récitant le *de profundis*, à voix médiocre sans chant.

(Rituel de 1838.)

— Bien que les règles de l'église de Lyon défendissent l'emploi des orgues et de la musique, il ne faut pas en conclure que la musique et les orgues y fussent inconnues avant le siècle présent. La Primatiale réglait les églises collégiales et les paroisses, mais les églises et chapelles des communautés et des confréries ne se conformèrent pas toujours à ses usages, ni sur ce point, ni sur les prescriptions relatives à l'architecture et aux décorations intérieures. Les Cordeliers de Saint-Bonaventure tournèrent leur église du nord au midi, et eurent un jeu d'orgue, pour la confection duquel le Consulat accorda cent écus en 1592. Ce fut sur cet instrument que débuta le célèbre organiste Jean-Louis Marchand, né à Lyon et mort à Paris en 1732.

Clapasson, dans sa description de Lyon, parle des orgues des Célestins construites, selon une opinion accréditée, par le même Marchand qui était habile mécanicien. Ces orgues renfermaient un jeu remarquable de voix humaines. Leur boiserie fut faite sur les dessins de Blanchet et ornée de sculptures par Mimerel. On ne les jouait qu'aux grandes solennités et aux cinq fêtes de la Vierge (1).

Tous les autres jeux d'orgues sont récents. Ceux de la Charité furent achetés en 1812, au prix de 6000 fr. : ils étaient détestables, ils furent réparés plus tard par M. Zeiger, facteur de grand mérite auquel on doit les orgues de Saint-Polycarpe et de l'Hôtel-Dieu, et, en dernier lieu, par M. Beaucourt de Lyon

Les orgues de Saint-François et des Cordeliers, sont de la maison Callinet de Rouffach. Les orgues de la Primatiale, qui ne sont que des orgues de chœur de forte dimension, sont de la maison Daublaine et Collinet. On avait eu, dans le principe, la fâcheuse idée de les placer au fond de l'abside et d'usurper ainsi la place de l'archevêque quand il officie. Aujourd'hui, ils bouchent l'arcade d'une chapelle. L'église de Saint-Jean n'a pas été bâtie en prévision de cet instrument et n'offre aucune place convenable pour le loger. Dans quelques églises on a fait la même faute de mettre au fond de l'abside, qui est le point important et principal de l'édifice, un meuble accessoire qui, en ce lieu, intervertit la place des chantres. C'est par une suite d'abus et l'oubli des règles que dans beaucoup d'églises, à l'exception de celles de Lyon et de Vienne, on en est arrivé à placer l'autel au fond avec un grand appareil décoratif et l'évêque sur le côté. L'autel doit être une simple table sans gradins ni retable, ni ornements de fantaisie, recouvert de parement d'étoffes, au moins pendant l'Avent et le Carême. Il doit être isolé de manière à ce qu'on puisse en faire le tour et assez bas pour qu'au dessus du tabernacle (il n'y en a pas à la Primatiale) et des six chandeliers on puisse apercevoir l'évêque sur son trône au fond du sanctuaire entouré de ses ministres, image du Christ entouré des apôtres; au-delà il ne doit rien y avoir. L'introduction dans le plan des églises du *deambulatorium* et des chapelles de l'abside inférieures à l'autel majeur, est une dérogation aux vrais principes de l'architecture religieuse.

Morel de Voleine.

SALVE REGINA.

Notre respectable et savant collaborateur, le R. P. Schubiger, nous annonce pour nos prochains numéros, un travail historique, archéologique, du plus vif intérêt, sur le *Salve Regina* d'Einsiedeln. En attendant que nous puissions répondre à l'empressement de nos lecteurs en leur donnant ce nouvel opuscule du docte bénédictin, nous mentionnerons un article sur le *Salve Regina*, du simple romain, que M. l'abbé S. Lacroix a publié dans le numéro du 15 août dernier de la *Revue des Bibliothèques paroissiales de la province ecclésiastique d'Avignon*. Après une analyse assez étendue des beautés mélodiques du *Salve Regina*, et dans laquelle il s'attache à faire ressortir l'admirable harmonie du chant et des paroles, M. l'abbé Lacroix, passe à quelques considérations d'un autre ordre et conclut de la manière suivante :

Quel est donc le talent immortel qui a su donner une telle expression aux soupirs de l'exil? Les uns nomment Pierre de Compostelle; d'autres citent volontiers saint Bernard; l'opinion commune est en faveur d'Herman Contract, mort à l'abbaye de Richenou, l'an 1074. Grégoire IX ordonna de chanter le *Salve Regina* à la fin des matines et des vêpres, l'an 1239, et un concile d'Espagne renouvela cette prescription en 1302. Notre roi saint Louis voulait qu'on le lui chantât toujours en terminant Complies. Les Chartreux l'entonnent à l'issue des vêpres; les Carmes clôturent par ce chant chaque heure canoniale; on sait avec quelle pompe touchante l'exécutent les Cisterciens. Les Dominicains ajoutent à cette prédilection de la liturgie cénobitique pour le *Salve Regina*, l'usage de le chanter après Complies, en faisant une procession.

Au rapport du docte Navarre, on entendit plusieurs fois le samedi les anges eux-mêmes en faire retentir les vallons de Roncevaux. Le même auteur nous apprend encore que cette antienne était alors le chant des nautonniers; aussi l'appelait-on souvent le cantique des marins, *cantio nautica*. Au temps des croisades, elle fut l'hymne guerrier de nos preux, et plus d'une fois les échos d'Antioche, de Dorylée et de Jérusalem répétèrent ses notes sonores mêlées au cri de *Dieu le veut* (1).

Saint Bernard entendit exécuter le *Salve Regina* dans la cathédrale de Spire, lorsqu'il passa en Allemagne avec le titre de légat du Pape. Ce fait prouve que notre antienne fut bientôt acceptée par un grand nombre d'églises, puisque Herman Contract et le saint abbé de Clairvaux se suivent de si près dans l'histoire. On croit généralement, malgré le sentiment de Possevin et d'Horstius que ce fut à ce moment que Bernard, pieusement agenouillé sur les dalles du sanctuaire, et ravi en une extase de vénération et d'amour envers l'auguste Marie, au milieu de ce nouveau concert de louanges que lui adressait l'Église, y ajouta par inspiration du Ciel, ces dernières paroles où se révèle si bien tout l'âme du dévot docteur : *O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria!*

Quoi qu'il en soit de cette suave addition attribuée à saint Bernard, il est certain que le *Salve Regina* a subi, pour quelques mots, de légères modifications : par exemple, au lieu de *Mater misericordiæ, vita, dulcedo*, comme nous chantons aujourd'hui, Herman avait écrit : *Regina misericordiæ, vitæ dulcedo*; c'est ainsi que disaient les Dominicains de Paris, lorsqu'ils instituèrent la procession citée plus haut, et les Chartreux ont retenu ce texte primitif.

Herman Contract, avons-nous dit, mourut en 1074. Élève d'abord à l'abbaye de Saint-Gall, il passa plus tard à celle de Richenou, en Suède.

On le croit un disciple du savant Bernon, auteur de quatre précieux ouvrages sur le chant liturgique. Lui-même a écrit trois traités sur cette intéressante matière. A la composition du *Salve Regina* il ajouta, assure-t-on, celle de l'*Alma redemptoris*, de plusieurs séquences et notamment du *Veni Sancte Spiritus*, que d'autres attribuent à Innocent III. Mais ne suffit-il pas à sa gloire d'avoir légué à l'Église, dans le *Salve Regina*, un des plus précieux monuments, le plus magnifique peut-être de son amour et de sa confiance envers la Reine des Cieux?

L'abbé S. Lacroix.

(1) Voir Lyon ancienne et moderne, article de M. Péricaud.

(1) C'est sans doute ce qui a fait croire à quelques-uns que le grand évêque du Puy, Adhémar de Monteuil, chef spirituel de la première croisade, était l'auteur du *Salve Regina*.

J.-L. HEUGEL, éditeur responsable.

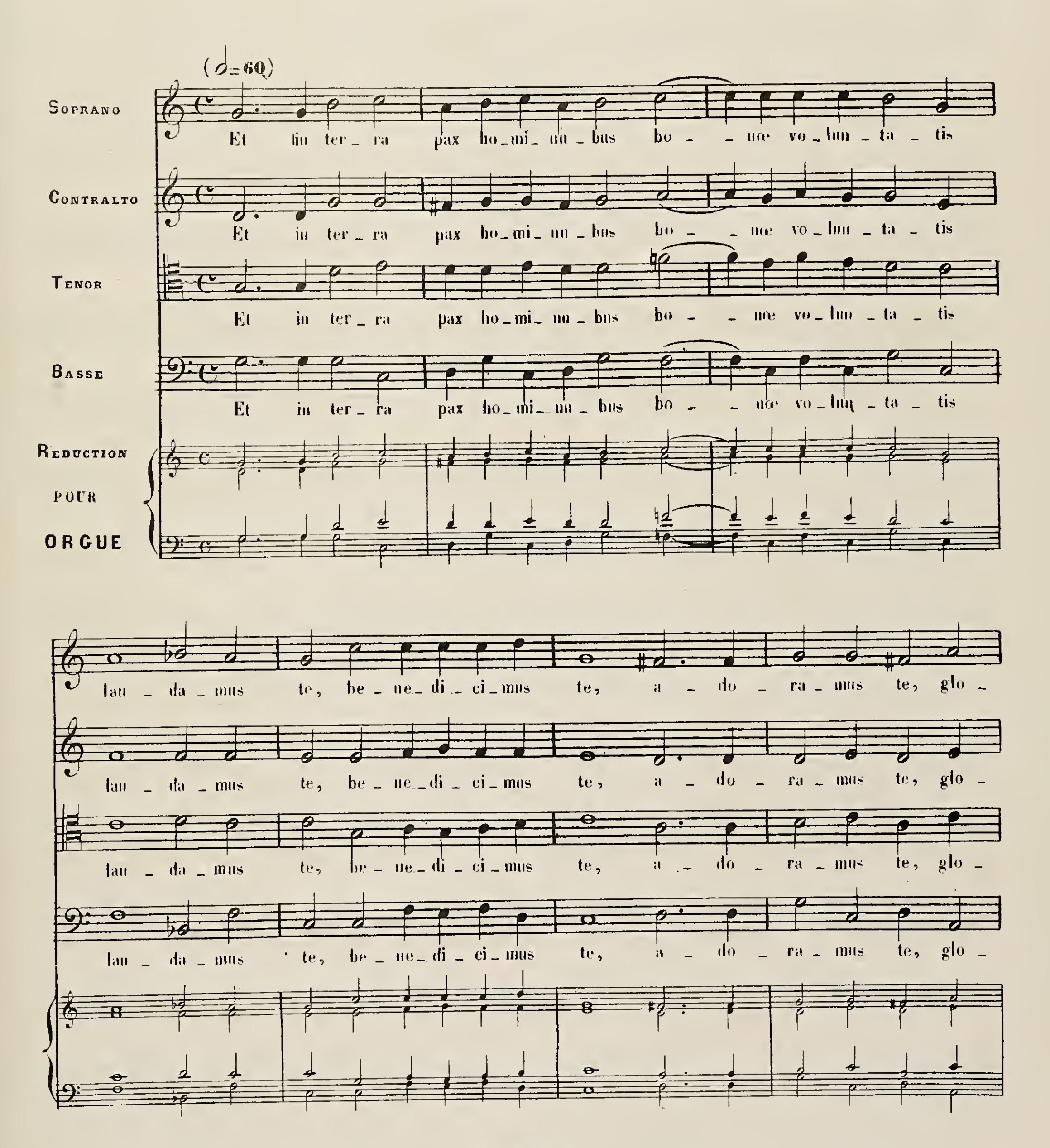

GLORIA
à
QUATRE VOIX.
MESSE BREVE
PAR
ORLANDO LASSO
Pr: 3f. 75
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

MESSE BRÈVE

À QUATRE VOIX.

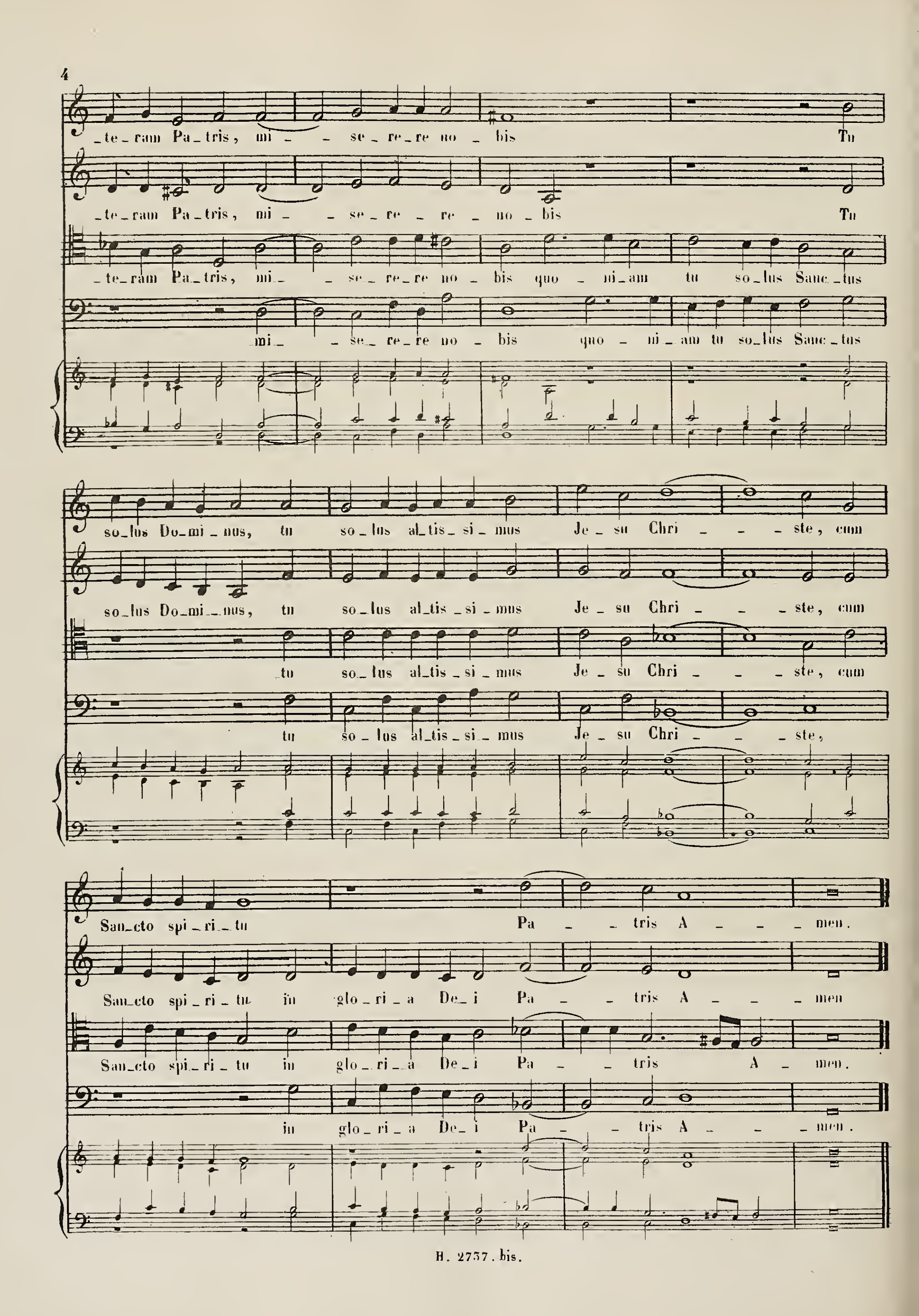
ORLANDO LASSO.

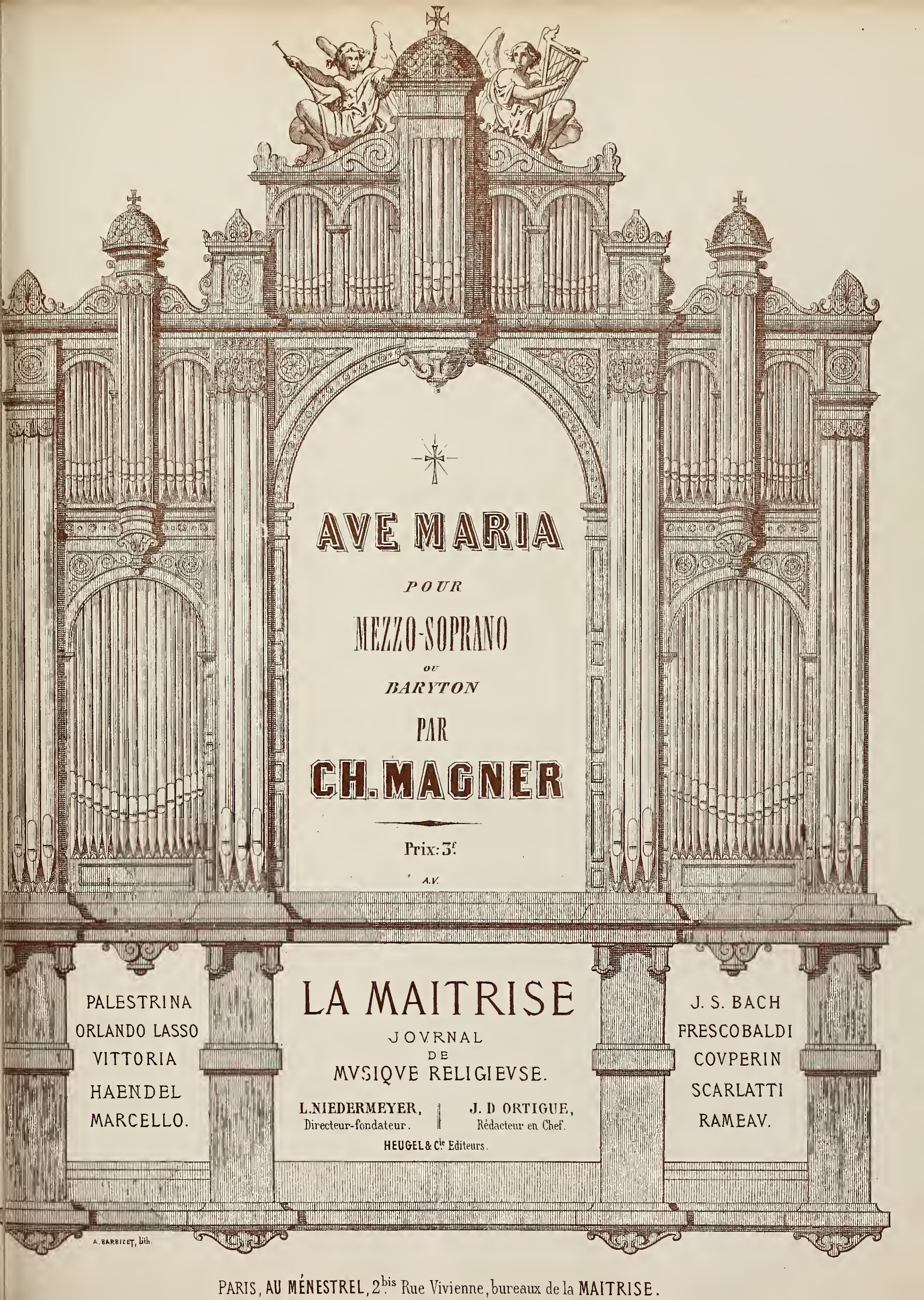
GLORIA.




_ri _ fi _ ca _ mus te, gra _ ti _ as a gi _ mus ti _ bi prop _ ter ma_gnam glo _ ri _
_ ri _ fi _ ca _ mus te, gra _ ti _ as a gi _ mus ti _ bi prop _ ter ma_gnam glo _ ri _
_ ri _ fi _ ca _ mus te, gra _ ti _ as a _ gi _ mus ti _ bi prop _ ter ma_gnam glo _ ri _
_ ri _ fi _ ca _ mus te, gra _ ti _ as a _ gi _ mus ti _ bi prop _ ter ma_gnam glo _ ri _
_ am tu _ am De _
_ am tu _ am De _ _
_ am tu _ am Do _ mi _ ne De _ us, Rex cœ _ le _ _ _ _ _ stis
_ am tu _ am Do _ mi _ ne De _ us, Rex cœ _ le _ _ _ _ stis
_ _ us Pa _ ter om_ni _ po_tens Do _ mi_ne fi _ li fi _ li u _ ni_ge _ ni _ te Je _
_ us Pa _ ter om_ni _ po_tens Do _ mi_ne fi _ li u _ ni _ _ ge_ni _ te Je _
De _ us Pa _ ter om_ni _ po_tens Je _
De _ us Pa _ ter om_ni _ po_tens Je _


_su Chri _ ste Do _ mi _ ne De_us a_gnus De _ i fi _ li_us Pa _ _ tris
_su Chri _ ste Do _ mi _ ne De_us a_gnus De_ i fi _ li_us Pa _ _ _ tris
_su Chri _ ste Do _ mi _ ne De_us a_gnus De _ i fi _ li_us Pa _ _ _ tris
_su Chri _ ste Do _ mi _ ne De_us a_gnus De_ i fi _ li_us Pa _ _ _ tris
Qui tol_lis pec_ca_ta mun _ di mi_se_re_re no _ bis qui tol_lis pec_ca _
Qui tol_lis pec_ca _ ta mun _ di mi_se_re_re no _ bis qui tol_lis pec_ca _
Qui tol_lis pec_ca_ta mun _ di mi_se_re_re no _ bis qui tol_lis pec_ca _
Qui tol_lis pec_ca_ta mun _ di mi_se_re_re no _ bis qui tol_lis pec_ca _
_ta mun_di, sus_ci_pe de_pre_ca_ti_o_nem no _ stram, qui se_des ad dex _
_ta mun_di, sus_ci_pe de_pre_ca_ti_o_nem no _ stram, qui se_des ad dex _
_ta mun_di, sus_ci_pe de_pre_ca_ti_o_nem no _ stram, qui se_des ad dex _
_ta mun_di, sus_ci_pe de_pre_ca_ti_o ne no _ stram.


_te_ram Pa_tris, mi_ _ se_re_re no _ bis Tu
_te_ram Pa_tris, mi_ _ se_re _ re _ no _ bis Tu
_te_ram Pa_tris, mi_ _ se_re_re no _ bis quo _ ni_am tu so_lus Sanc_tus
mi_ _ se_re_re no _ bis quo _ ni_am tu so_lus Sanc_tus
so_lus Do_mi _ nus, tu so_lus al_tis_si_mus Je _ su Chri _ _ _ ste, cum
so_lus Do_mi_nus, tu so_lus al_tis _si _ mus Je _ su Chri _ _ _ ste, cum
tu so_lus al_tis _si _ mus Je _ su Chri _ _ _ ste, cum
tu so _ lus al_tis_si_ mus Je _ su Chri _ _ _ ste,
San_cto spi _ ri_tu Pa _ _ tris A _ _ _ men.
San_cto spi _ ri _ tu in glo_ri _ a De_i Pa _ _ tris A _ _ _ men
San_cto spi_ri _ tu in glo _ ri_a De_i Pa _ _ tris A _ men.
in glo_ri _ a De_i Pa _ _ tris A _ _ _ men.


AVE MARIA
POUR
MEZZO-SOPRANO
OU
BARYTON
PAR
CH. MAGNER
Prix: 3f
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L. NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, lith.
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

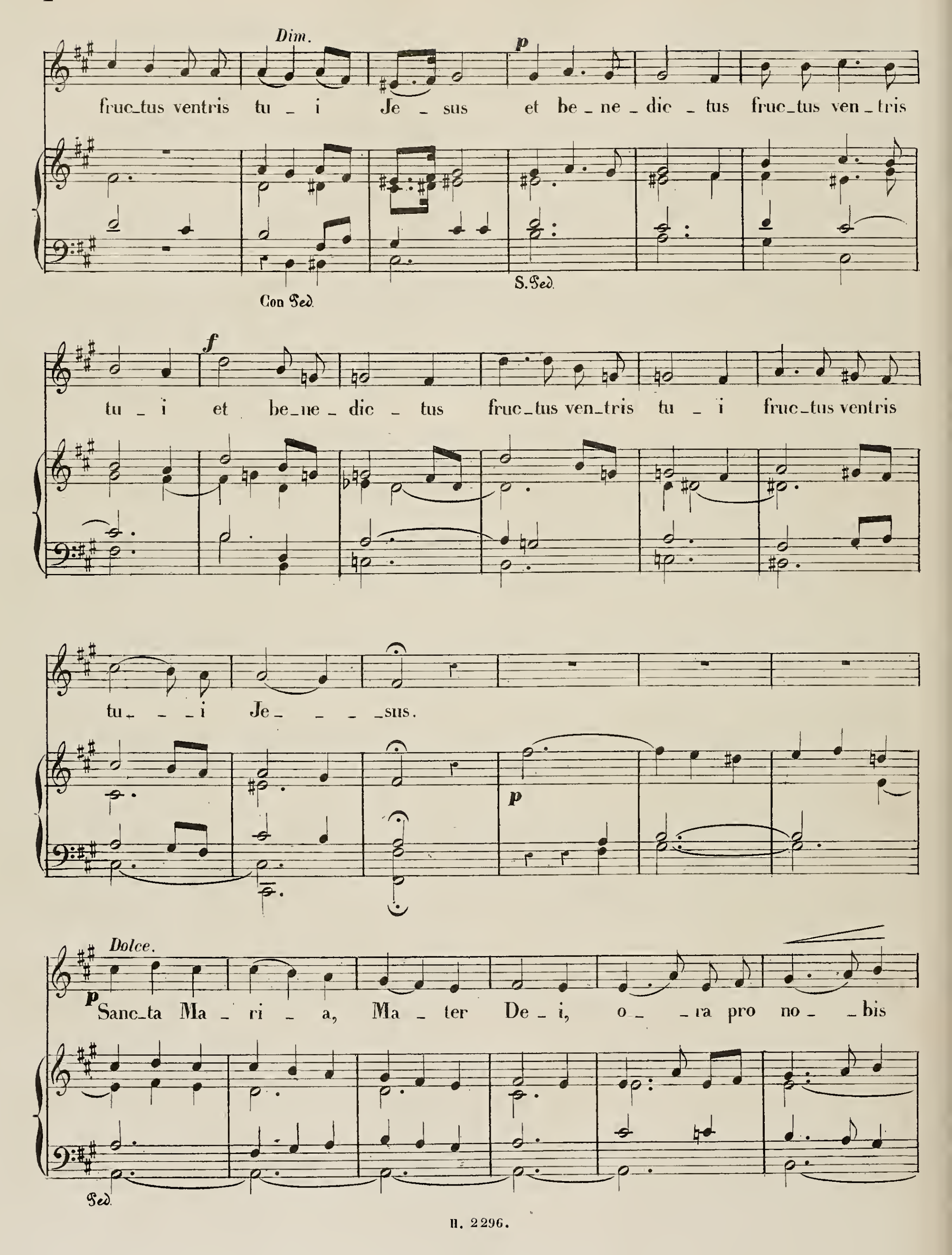
AVE MARIA

Pour Voix de Mezzo-Soprano ou de Baryton.

CHARLES MAGNER.

Elève de l'école de musique religieuse de Paris.




Dim.
p
fruc_tus ventris tu _ i Je _ sus et be _ ne _ dic _ tus fruc_tus ven _ tris
Con Ped.
S. Ped.
f
tu _ i et be_ne _ dic _ tus fruc_tus ven_tris tu _ i fruc_tus ventris
tu_ _ _ i Je_ _ _ _sus.
p
Dolce.
p
Sanc_ta Ma _ ri _ a, Ma _ ter De _ i, o_ _ra pro no_ _bis
Ped.

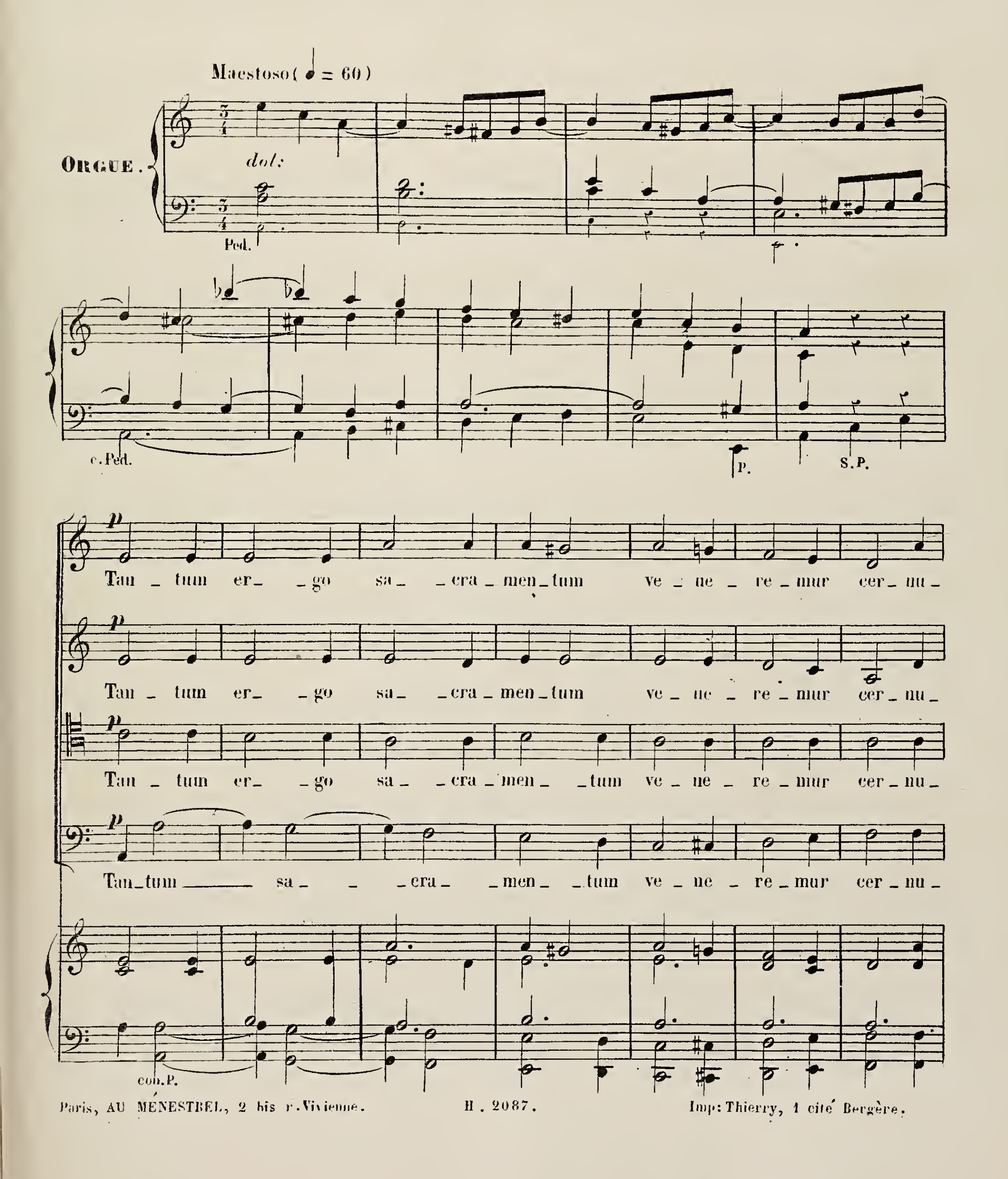

pec _ _ca _ to _ ribus Sancta Ma _ ri _ a, Ma _ _ ter De _ i,
o _ ra pro no _ bis pec_ca _ to_ _ ri _ bus, o _ ra pro no _ bis,
Ped.
o _ ra pro no _ bis nunc et in ho _ râ mortis nos _ _ _træ.
Plus lent.
Plus lent.
Con Ped.
Rall.
A _ _ men a _ _ _men.
Rall.

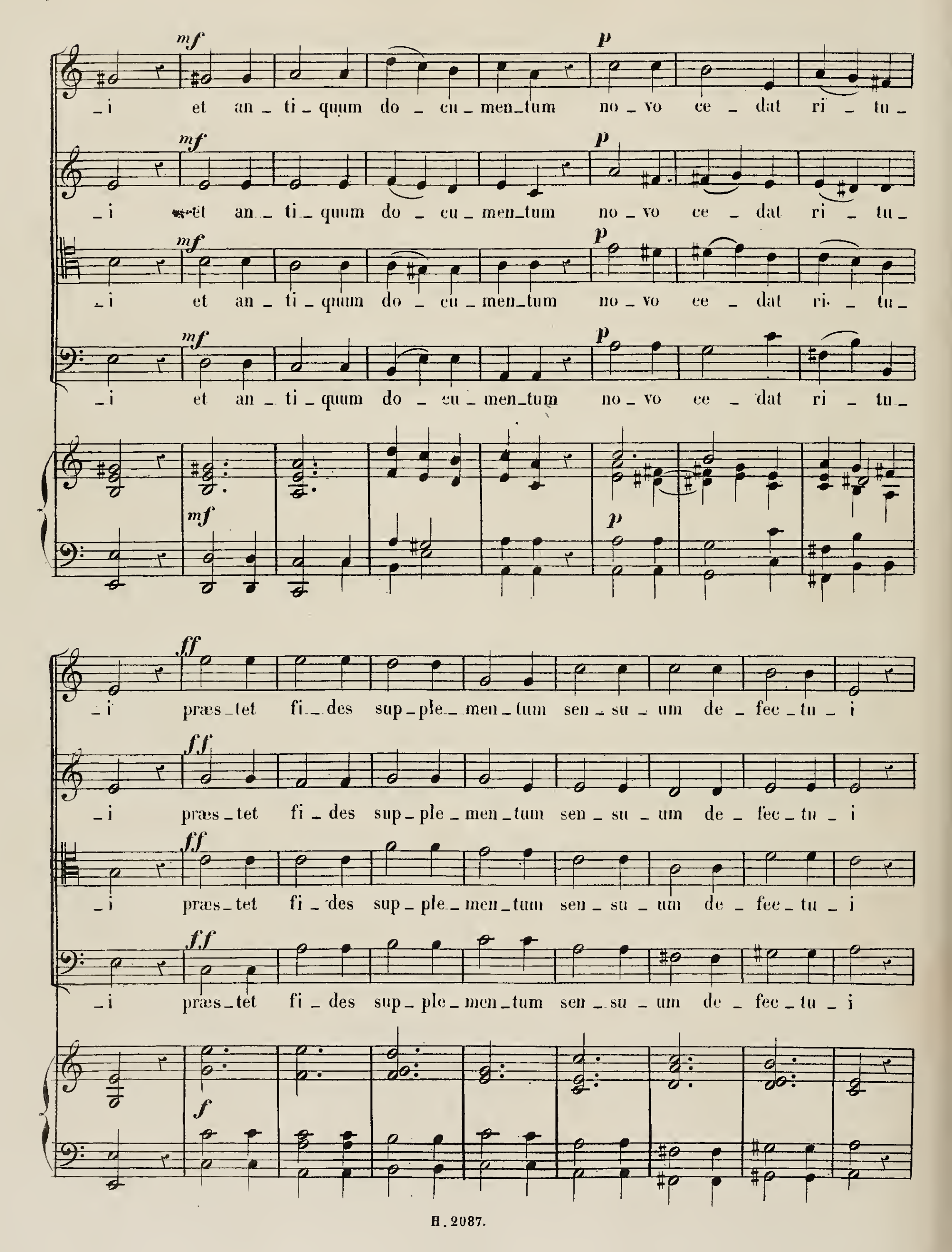


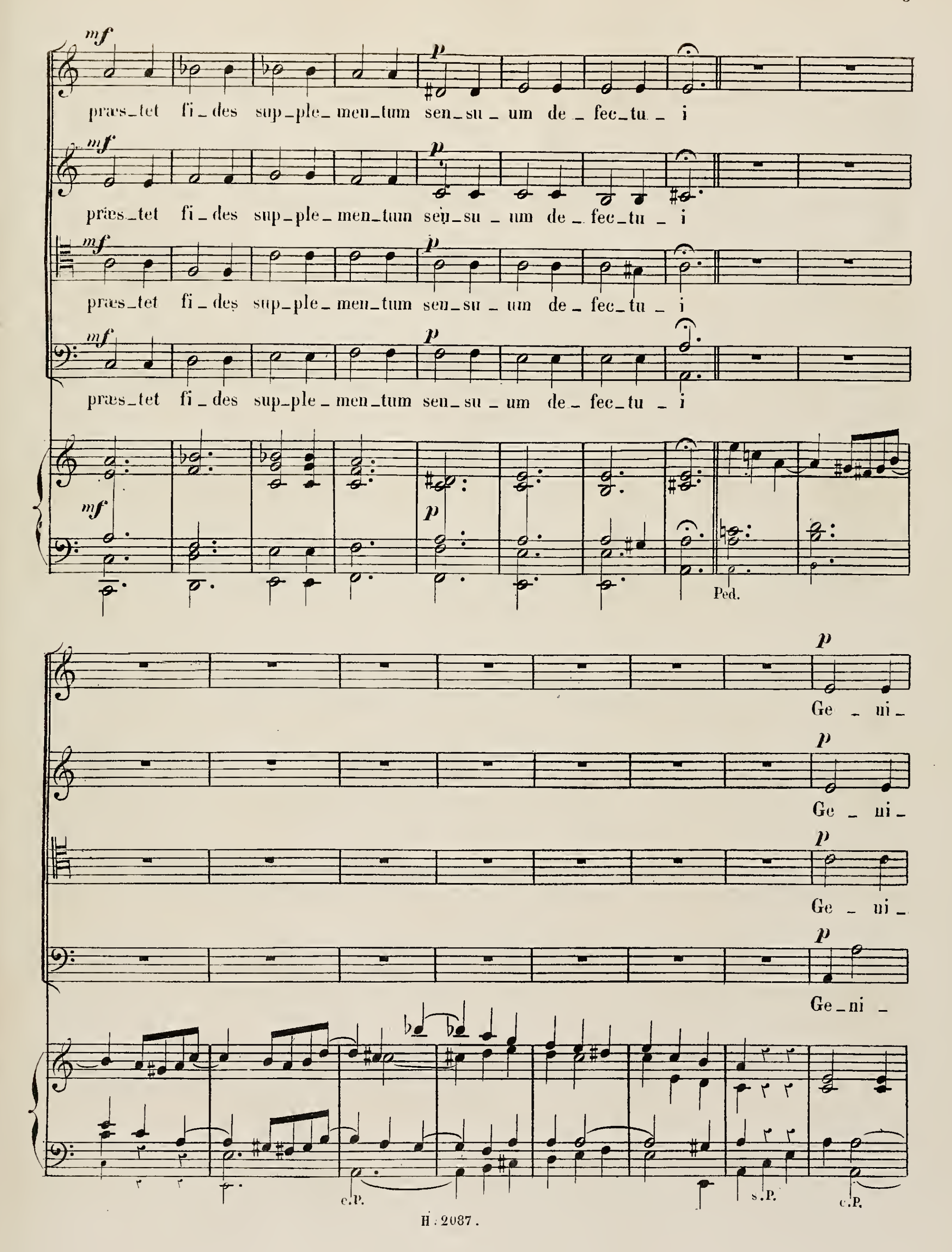
TANTUM ERGO
MOTET
À QUATRE VOIX
PAR
NIEDERMEYER
Pr: 4f 50
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D'ORTIGUE,
Rédacteur en Chef.
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

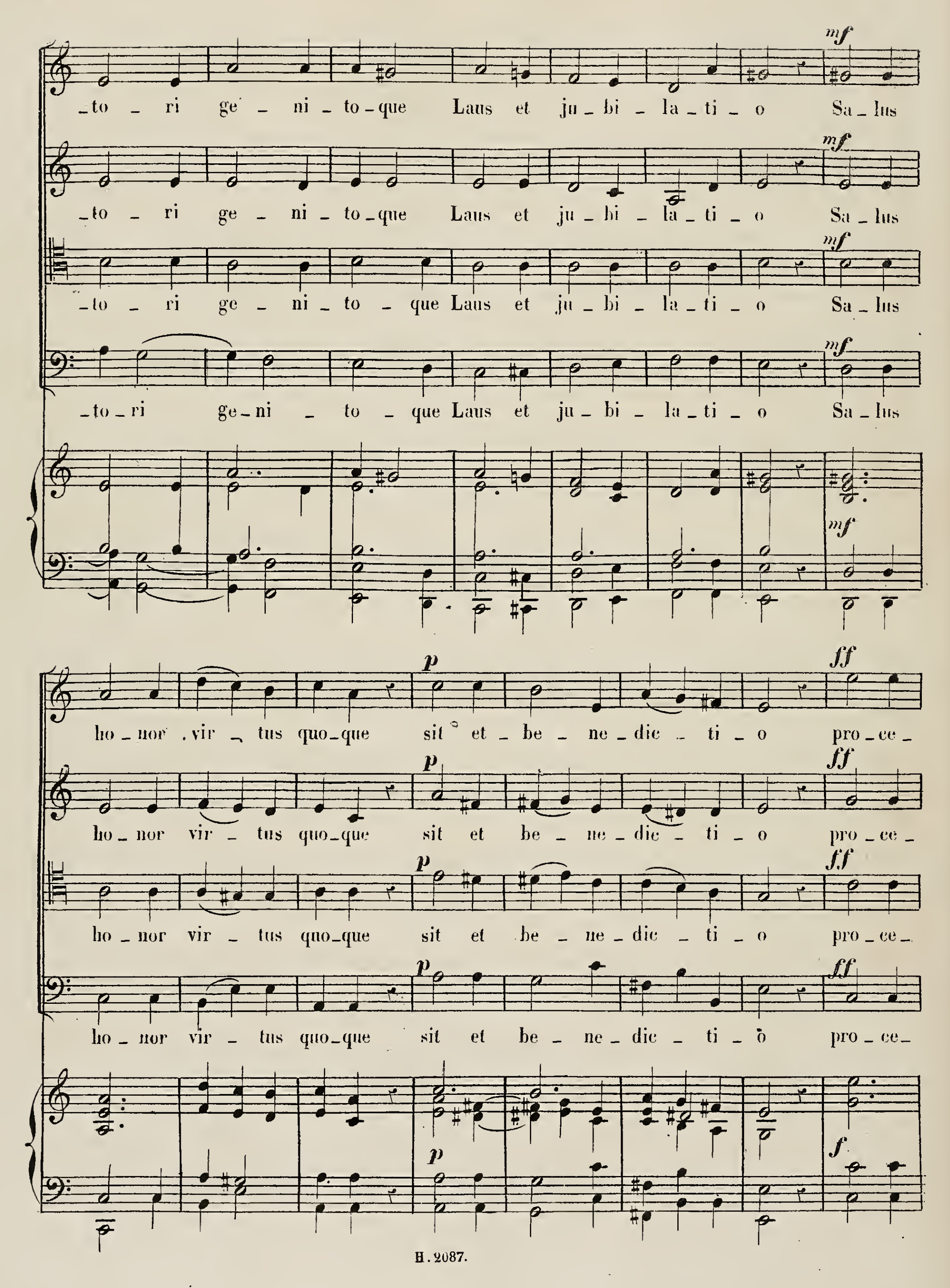
TANTUM ERGO

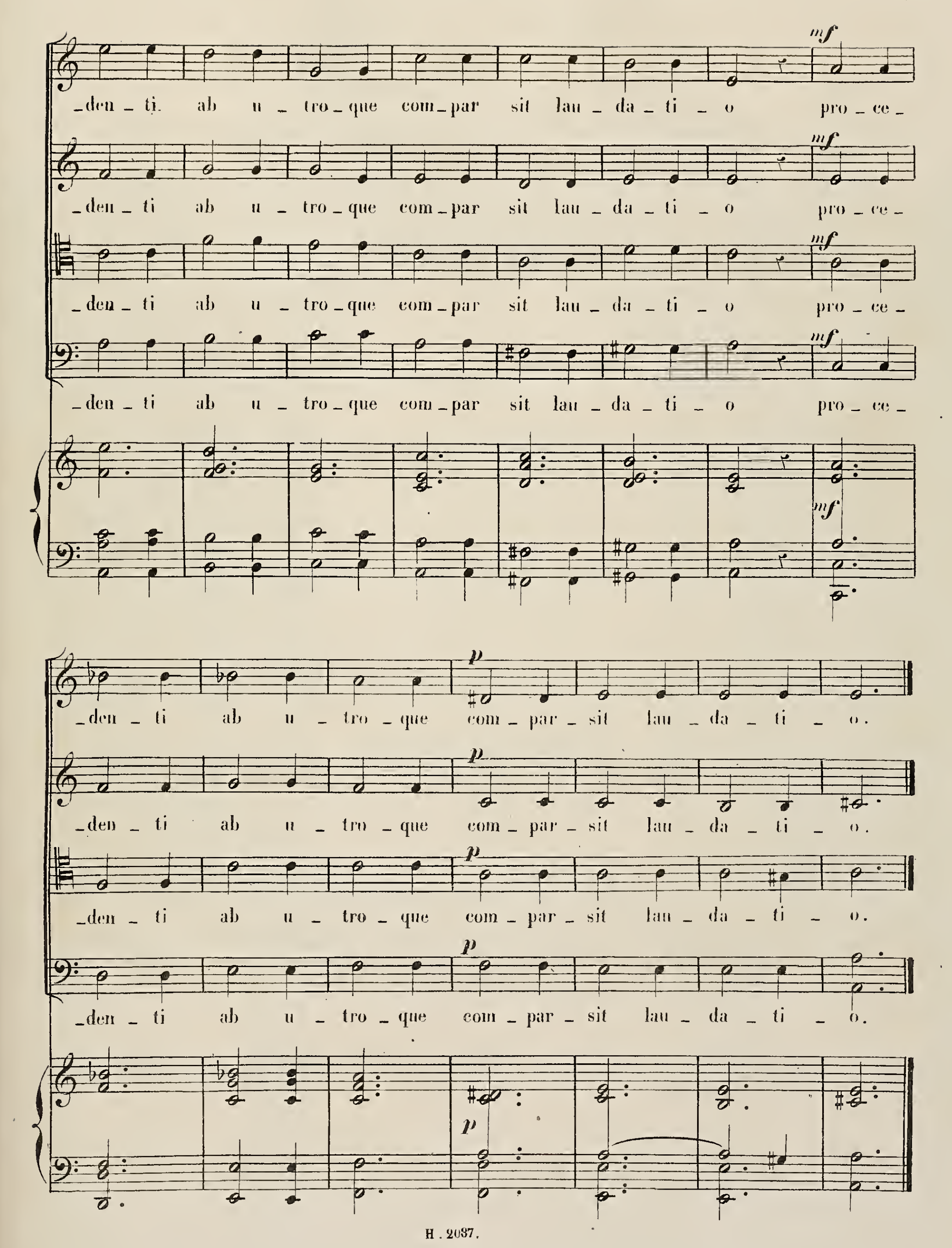
MOTET À 4 VOIX. L. NIEDERMEYER.




mf
p
_ i et an _ ti _ quum do _ cu _ men_tum no _ vo ce _ dat ri _ tu _
_ i et an _ ti _ quum do _ cu _ men_tum no _ vo ce _ dat ri _ tu _
_ i et an _ ti _ quum do _ cu _ men_tum no _ vo ce _ dat ri _ tu _
_ i et an _ ti _ quum do _ cu _ men_tum no _ vo ce _ dat ri _ tu _
ff
f
_ i præs _ tet fi _ des sup _ ple _ men _ tum sen _ su _ um de _ fec _ tu _ i
_ i præs _ tet fi _ des sup _ ple _ men _ tum sen _ su _ um de _ fec _ tu _ i
_ i præs _ tet fi _ des sup _ ple _ men _ tum sen _ su _ um de _ fec _ tu _ i
_ i præs _ tet fi _ des sup _ ple _ men _ tum sen _ su _ um de _ fec _ tu _ i


mf
præs_tet fi_des sup_ple_men_tum sen_su_um de_fec_tu_i
mf
præs_tet fi_des sup_ple_men_tum sen_su_um de_fec_tu_i
mf
præs_tet fi_des sup_ple_men_tum sen_su_um de_fec_tu_i
mf
præs_tet fi_des sup_ple_men_tum sen_su_um de_fec_tu_i
p
mf
Ped.
p
Ge_ni_
Ge_ni_
Ge_ni_
Ge_ni_
c.P.
s.P.
c.P.


mf
_to _ ri ge _ ni _ to _ que Laus et ju _ bi _ la _ ti _ o Sa _ lus
mf
_to _ ri ge _ ni _ to _ que Laus et ju _ bi _ la _ ti _ o Sa _ lus
mf
_to _ ri ge _ ni _ to _ que Laus et ju _ bi _ la _ ti _ o Sa _ lus
mf
_to _ ri ge _ ni _ to _ que Laus et ju _ bi _ la _ ti _ o Sa _ lus
mf
p
ff
ho _ nor vir _ tus quo _ que sit et _ be _ ne _ dic _ ti _ o pro _ ce _
p
ff
ho _ nor vir _ tus quo _ que sit et be _ ne _ dic _ ti _ o pro _ ce _
p
ff
ho _ nor vir _ tus quo _ que sit et be _ ne _ dic _ ti _ o pro _ ce _
p
ff
ho _ nor vir _ tus quo _ que sit et be _ ne _ dic _ ti _ o pro _ ce _
p
f


mf
_den _ ti. ab u _ tro _ que com _ par sit lau _ da _ ti _ o pro _ ce _
_den _ ti ab u _ tro _ que com _ par sit lau _ da _ ti _ o pro _ ce _
_den _ ti ab u _ tro _ que com _ par sit lau _ da _ ti _ o pro _ ce _
_den _ ti ab u _ tro _ que com _ par sit lau _ da _ ti _ o pro _ ce _
p
_den _ ti ab u _ tro _ que com _ par _ sit lau _ da _ ti _ o.
_den _ ti ab u _ tro _ que com _ par _ sit lau _ da _ ti _ o.
_den _ ti ab u _ tro _ que com _ par _ sit lau _ da _ ti _ o.
_den _ ti ab u _ tro _ que com _ par _ sit lau _ da _ ti _ o.



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

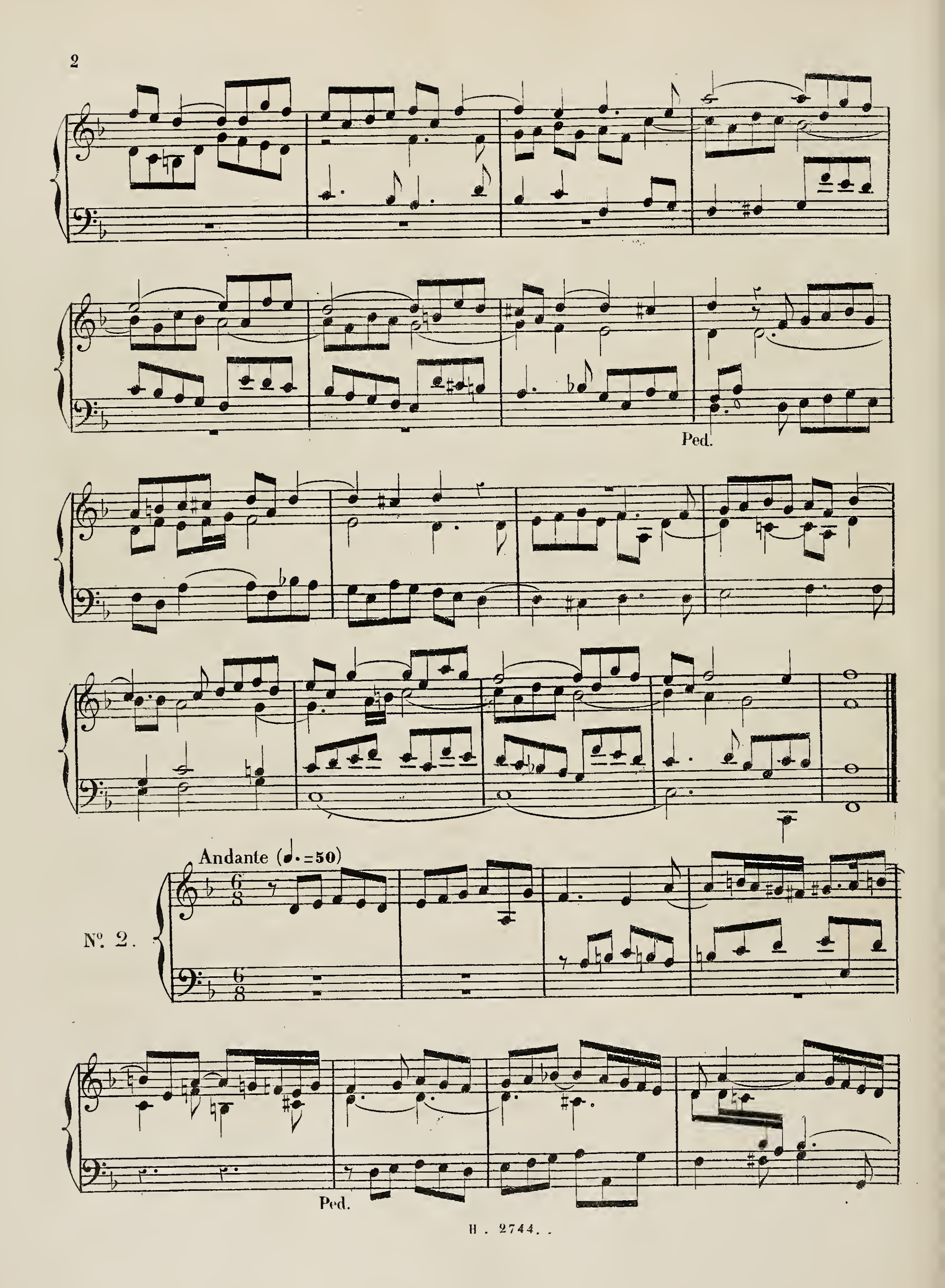
TROIS PRÉLUDES

en

STYLE FUGUÉ.

POUR ORGUE. RÉMBT.





Ped.
Andante (♩. = 50)
Nº. 2.
Ped.



Nº 3.

Allº. Modᵗº. (♩ = 100)



PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

EXERCICE JOURNALIER DE L'ORGUE

DEUXIÈME PARTIE.

Récapitulation en quatre morceaux faciles des exercices du 1.er Livre.

No. 1.




Nº 2.

Nº 3.



PRIÈRE.

Nº 4.



PRÉLUDE.



Exercices d'exécution pour les mains.

Il arrive souvent dans la musique d'orgue, qu'on doit lier une partie et en détacher une autre de la même main — Ainsi, par exemple, dans la fugue de J. S. Bach, page 14, les notes du sujet sont détachées, mais à l'entrée de la réponse, le contre-sujet qui les accompagne, doit être soigneusement lié. De même à la quatorzième mesure, quand la seconde réponse fait son entrée: la même main doit détacher une partie et en lier une autre.

Les exercices suivants ont pour but d'apprendre à vaincre cette difficulté d'exécution.

Dans le N.º I, il faut à la même main répéter les *Mi* en liant bien les notes *Do, Sol.*

Dans le N.º II, il faut détacher les notes de la partie supérieure et lier celles de la partie inférieure.

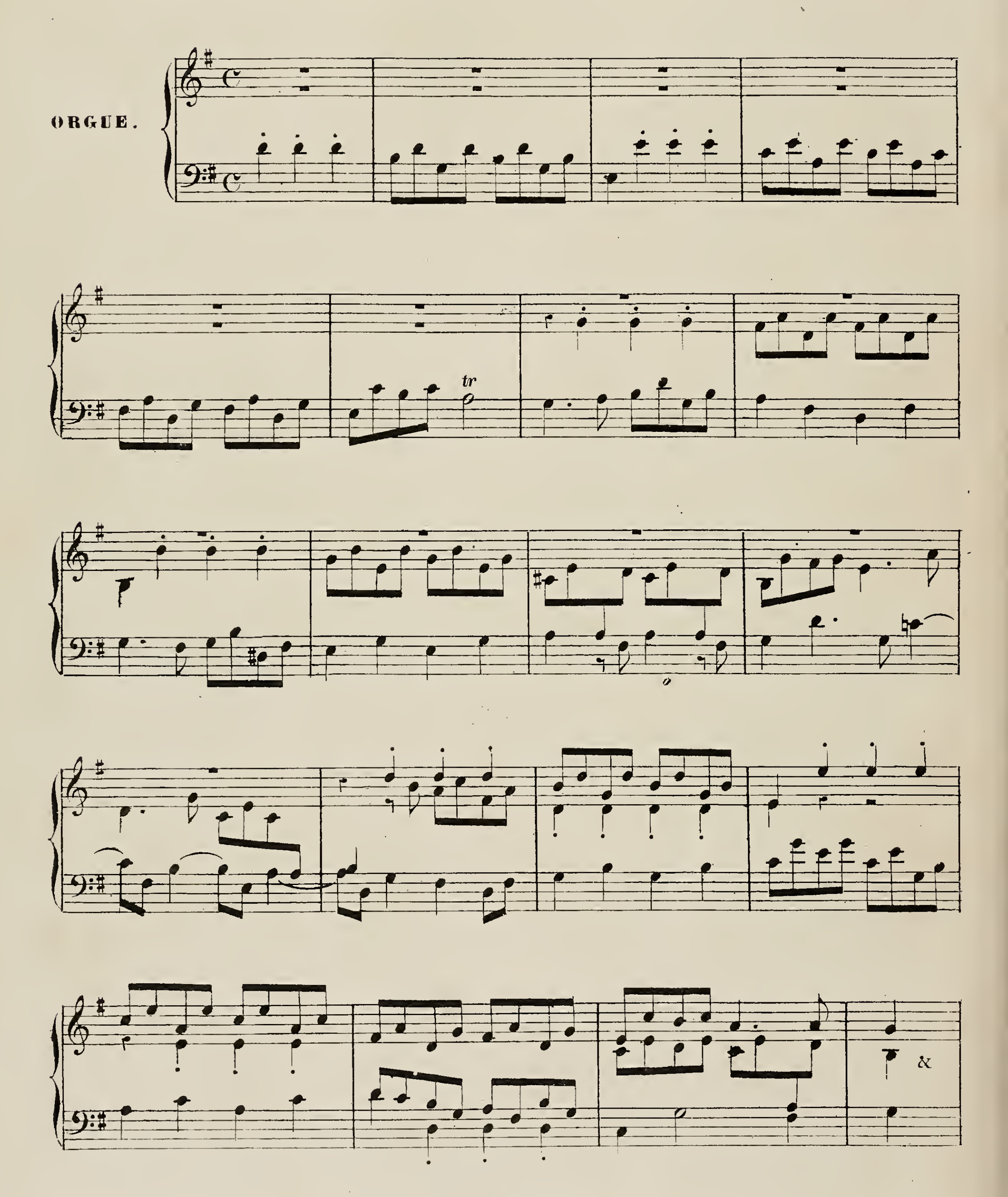
Dans le N.º III, il faut lier les notes de la partie supérieure et détacher celles de la partie inférieure.

Dans le N.º IV, il faut observer la valeur des notes et des silences, et avoir soin de ne pas laisser trop longtemps le doigt sur les croches suivies d'un soupir.



FUGUE.

J. S. BACH.



FUGHETTA.

CL. LORET.



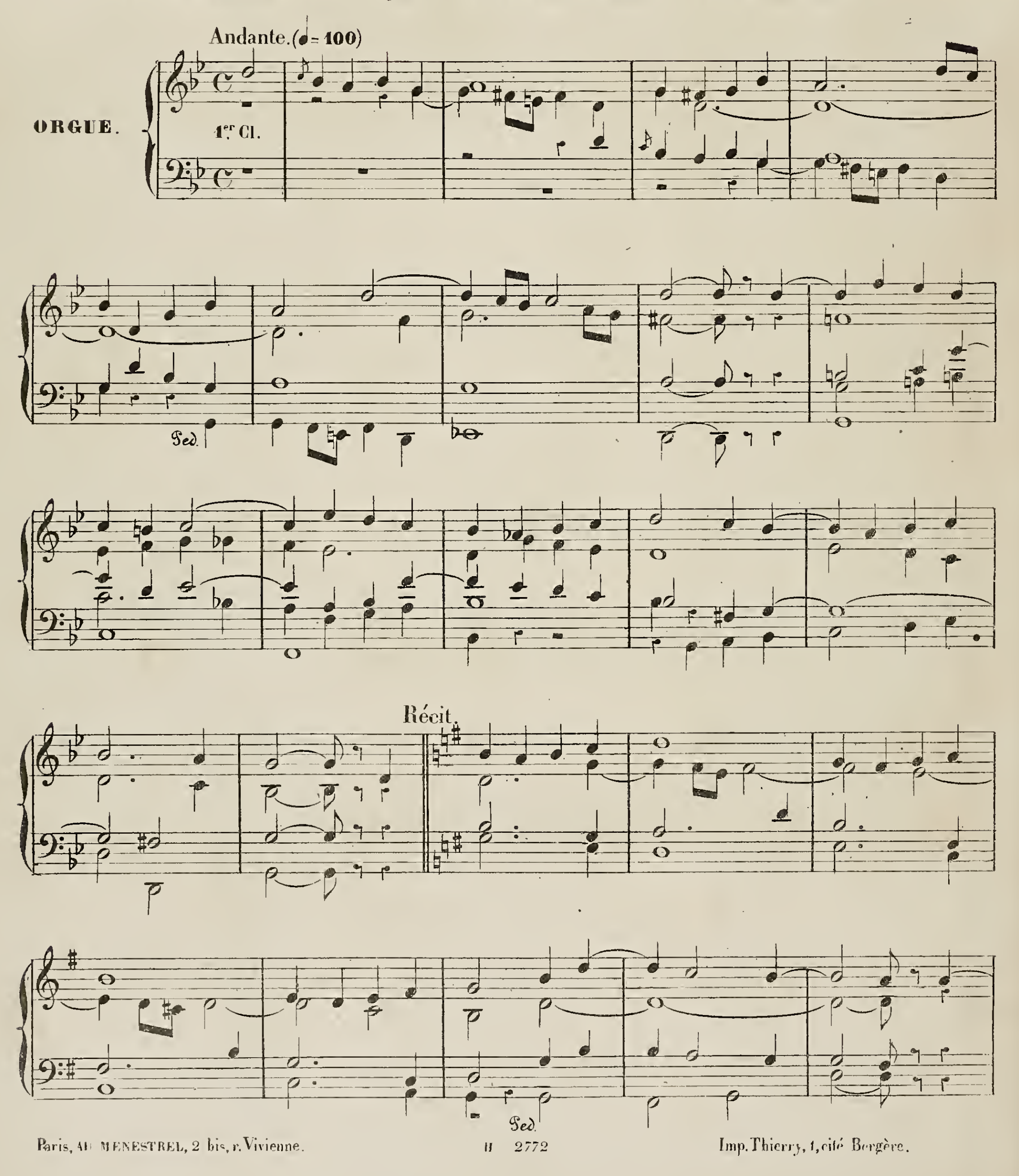

COMMUNION
POUR
ORGUE
PAR
NIEDERMEYER
Prix 2f50
A.V.
PALESTRINA
ORLANDO LASSO
VITTORIA
HAENDEL
MARCELLO.
LA MAITRISE
JOVRNAL
DE
MVSIQVE RELIGIEVSE.
L.NIEDERMEYER,
Directeur-fondateur.
J. D ORTIGUE,
Rédacteur en Chef
HEUGEL & Cie Editeurs.
J. S. BACH
FRESCOBALDI
COVPERIN
SCARLATTI
RAMEAV.
A. BARBIZET, Lith
PARIS, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne, bureaux de la MAITRISE.

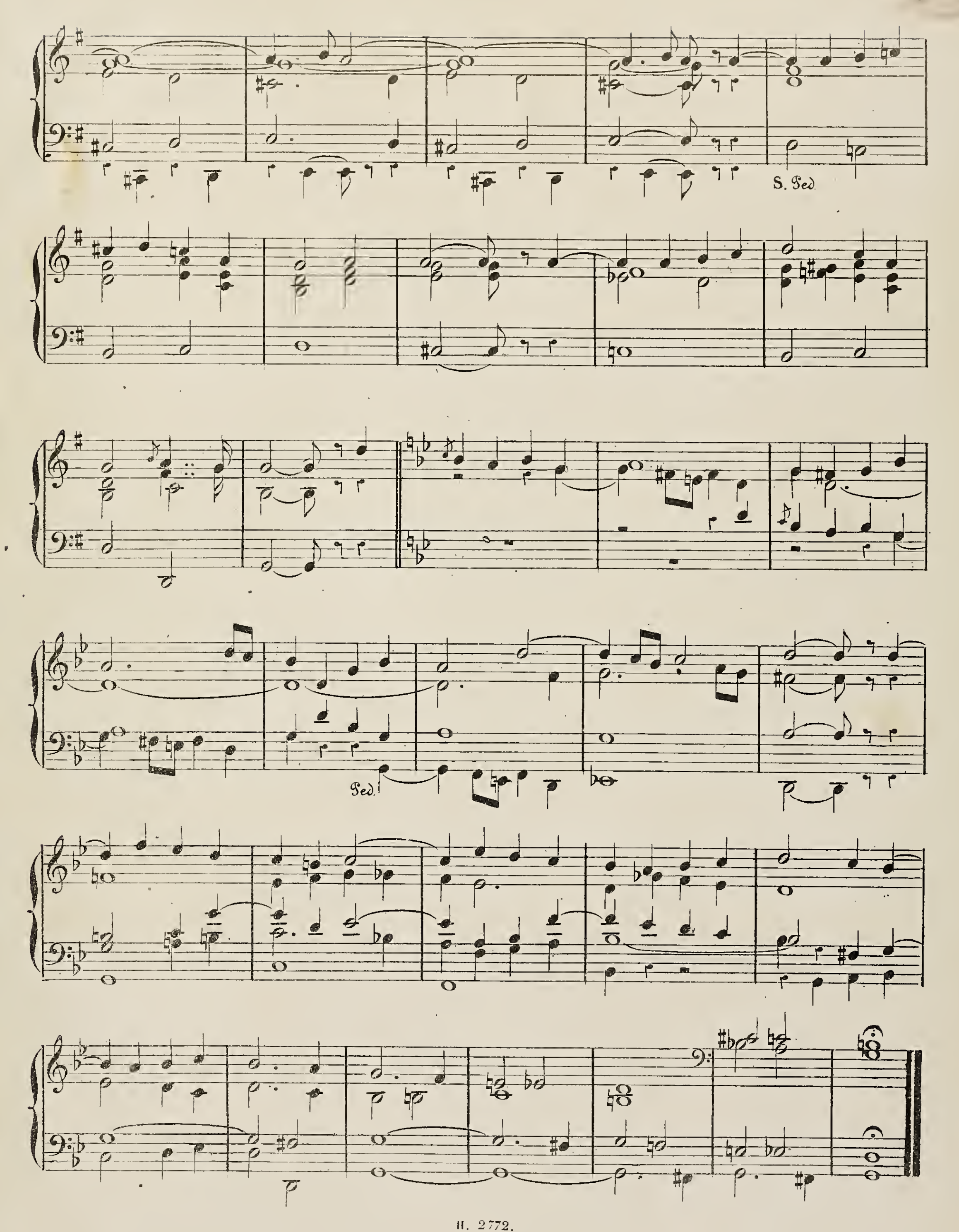
COMMUNION

POUR ORGUE.

L. NIEDERMEYER.

1.er Clavier: Flûtes et bourdons de 8 et de 4 pieds.___Récit: Gambe et bourdon de 8 avec une flûte douce de 4 pieds.




S. Ped.
Ped.